

Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja

Aurelio A. Barrón García y Jesús Criado Mainar

Universidad de Cantabria y Universidad de Zaragoza

Resumen:

El tráfico de reliquias procedente de las catacumbas romanas originó en Nápoles, en torno a 1600, un peculiar busto-relicario que imitaba los relicarios labrados con metales preciosos. Algunos de los más tempranos conjuntos de medios cuerpos esculpidos llegaron a España: Valladolid, Medina de Pomar, Madrid y Monforte de Lemos. En 1608 Fray Juan López de Caparoso, obispo de Monopoli, trajo de Nápoles seis bustos-relicario, una figura completa y varios brazos-relicario que se colocaron en un retablo dedicado a Santo Domingo de Guzmán en la colegiata de Borja. Por el estilo se pueden relacionar con la obra de Giovan Battista Gallone, uno de los escultores napolitanos más activos en las primeras décadas del siglo XVII.

Palabras clave: escultura, reliquias, relicarios, bustos-relicario, Borja, Nápoles, Giovan Battista Gallone.

Abstract:

The traffic in relics from the Roman catacombs gave rise in Naples, around 1600, to a singular type of reliquary-bust imitating reliquaries made of precious metals. Some of the earliest sets of sculpted half bodies came to Spain: Valladolid, Medina de Pomar, Madrid and Monforte de Lemos. In 1608 Fray Juan López de Caparoso, Bishop of Monopoli, brought six reliquary-busts from Naples, one complete figure and several arm-reliquaries which were placed in an altarpiece dedicated to Saint Dominic of Guzmán in the Collegiate Church of Borja. From their style they can be linked to the work of Giovan Battista Gallone, one of the most active Neapolitan sculptors during the first decades of the 17th century.

Key words: sculpture, relics, reliquary-bust, Borja, Naples, Giovan Battista Gallone.

A España comenzaron a llegar muy pronto relicarios de madera que compartían el prestigio que disfrutaban los de plata. Muchos llegaron de las tierras del Norte de Europa, de los Países Bajos y Alemania, aunque también de Italia. El fenómeno se multiplicó rápidamente a partir del Concilio

de Trento (1545-1563) y de la acción recopilatoria y coleccionista del rey Felipe II en El Escorial. Ciertamente en la sesión XXV del tridentino, celebrada en diciembre de 1563, se confirmó el culto a los santos intercesores y se consagró la veneración que merecen las reliquias por haber sido miembros del cuerpo de Cristo. Además, era creencia general que la capacidad intercesora de los santos incrementaba con oraciones rezadas en presencia de sus reliquias o de sus imágenes. La defensa militante de los cánones del catolicismo por parte del rey Felipe II hizo que fueran muchos los miembros de las élites políticas y religiosas que se inclinaron por actividades semejantes. Nobles y religiosos contribuyeron a la llegada de reliquias a El Escorial y, además, recogieron otras con destino a sus oratorios, capillas, iglesias o monasterios.

El caso de la colegiata de Borja es muy significativo de la diferente actitud que se tuvo en muchas iglesias y catedrales españolas antes y después del Concilio de Trento, antes y después de que se conociera la salvaguarda de reliquias por el rey *Prudente*. Hacia 1550 en la iglesia de Borja no había apenas reliquias y las que existían eran tan peregrinas que se había decidido ocultarlas poco después de su donación en la primera mitad del siglo XVI. La Iglesia española de ese momento fue sensible a las críticas del erasmismo. En 1583, en un momento marcado por el ambiente tridentino que afirmó la veneración de las reliquias, se reencontró una cajita con las que en otro tiempo habían sido retiradas y a partir de 1600 fray Juan López de Caparroso [fig. nº 1] envió tantas que la colegiata dispuso de unos 250 restos pertenecientes a más de 200 santos¹.

Las reliquias cubrían buena parte del año por lo que se podían celebrar los oficios religiosos con mención expresa a uno de los santos del día establecidos por el santoral romano. En 1617 el cabildo borjano decidió realizar los oficios de esta manera cuando disponían de reliquias de los santos celebrados en sus correspondientes festividades, conforme al martirologio romano². Más adelante, en 1636, se acordó publicar un índice de las reliquias repartidas por meses y días para que se tuviera memoria de celebrar sus fiestas con mayor solemnidad. Además, quienes visitaban la iglesia en esas ocasiones disfrutaban de cuarenta días de indulgencia concedidos por el obispo de Tara-

1. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias conservadas en la Colegiata de Santa María de Borja*. Borja, págs. 51-52. Entre las reliquias «ocultadas» y redescubiertas estaban: un pedazo de piedra de la columna de la Flagelación, otro del sepulcro de la Virgen, otro más de la piedra donde Moisés quebró las Tablas de la Ley, un fragmento de pan de la Última Cena y tierra de la sala donde fue sentenciado Jesús.

2. *Ibidem...*, pág. 46.



Fig. 1. Retrato de Fray Juan López de Caparroso, pintor de Italia meridional. Hacia 1605. Museo de la Colegiata de Borja.

zona³. Las circunstancias de Borja se repitieron en muchos otros lugares de la Península, por ejemplo en la propia sede catedralicia de Tarazona⁴. Fueron centenares las reliquias que poseyeron los condes de Miranda, los condes de Benavente, los condes de Lemos o las que donó el duque de Lerma a San Pablo de Valladolid, por citar propietarios de algunos de los bustos-relicario que comentaremos a continuación. Pero ninguna colección se puede comparar con las más de 7.000 que atesoró Felipe II en su fundación funeraria de El Escorial⁵.

En Roma, ciudad santa y martirial por excelencia, la extracción masiva de reliquias comenzó poco después de la conclusión del Concilio de Trento y fueron muchos, especialmente mujeres de la nobleza española, quienes consiguieron permisos papales para desenterrar restos de las catacumbas. Así, Sixto V otorgó licencia a María Pimentel y Fonseca, esposa del conde de Olivares, embajador en Roma, y a María Girón, esposa del condestable Juan Fernández de Velasco, para sacar de las catacumbas de San Sebastián reliquias de San Vicente, San Anastasio, Santos Cosme y Damián, San Quirico, una de las cabezas de los 165 mártires y de San Crisanto y San Darío⁶. En el contexto aragonés encontramos testimonios de este uso devocional tanto en la noticia relativa al descubrimiento en 1578 de una catacumba en Roma bajo una viña propiedad del bilbilitano Bartolomé Sánchez de Alda, intensivamente explotada y «expoliada» en los años inmediatos⁷, como en la distribución de

3. El Índice de reliquias de 1636 se muestra en el Museo de la Colegiata de Borja. En *ibidem*, pág. 11 y primer anexo, págs. 141-146.
4. Cuando en 1548 el obispo Juan González de Munébrega visitó la catedral de Tarazona ninguno de los canónigos comisionados para acompañarle supo identificar las reliquias que contenía uno de los escasos relicarios que poseía la sede turiasonense; BARRÓN GARCÍA, A. A. (2013). «Jocalias de la Catedral». *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*. Zaragoza, págs. 230, 238 y nota 5.
5. RODRÍGUEZ DÍEZ, J. (2000). «Dos memorias escurialenses inéditas sobre reliquias del monasterio de San Pablo de Valladolid», *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana*, 213 (2), pág. 505.
6. AYERBE IRIBAR, M^a R. (2000). *Catálogo documental del Archivo del monasterio de Santa Clara. Medina de Pomar (Burgos) (1313-1968)*. Medina de Pomar, pergamino 67, pág. 53. El documento especifica que se contaba con un breve de 1584 dado por Gregorio XIII, de modo que es probable que la nueva licencia sea iniciativa de María Pimentel a favor de María Girón. La condesa de Olivares y María Girón eran doblemente primas. María Pimentel era hija de Inés de Velasco y Tovar, hermana del V condestable —Íñigo Fernández de Velasco— y tía del VI condestable. Además, su abuela era de la familia de María Girón. Se llamaba del mismo modo que esta última y se había casado con Juan Sánchez de Tovar y Velasco, marqués de Berlanga.
7. BOUZA ÁLVAREZ, J. L. (1990). *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid, capítulo II.

reliquias llegadas de la Ciudad Eterna que Francisco de Villalpando, rector de Longares (Zaragoza), efectuó entre diversas instituciones y particulares entre 1580 y 1584⁸.

LOS PRIMEROS BUSTOS-RELICARIO

Hasta el último cuarto del siglo XVI, dado que las reliquias que circulaban eran escasas, fue frecuente encargar bustos-relicario para contenerlas y hacer presente de una manera más inmediata al santo. Si la institución religiosa contaba con recursos abundantes podía acometer la realización del relicario en plata, especialmente en Aragón donde las catedrales y las grandes parroquias buscaron pronto emular a la Seo zaragozana que contaba desde comienzos del siglo XV con tres bustos relicarios de San Valero, San Lorenzo y San Vicente donados por Benedicto XIII.

Por el territorio castellano fueron más abundantes los bustos-relicario en madera policromada, las imágenes pequeñas en plata y los relicarios arquitectónicos. Los bustos llegaban principalmente del norte, donde eran relativamente abundantes en catedrales, iglesias y monasterios hasta el punto de que se hizo necesario presentarlos ordenadamente en armarios o anaqueles en las sacristías. La catedral de Bamberg (Alemania) publicó un libro con el inventario y dibujo de las reliquias en el que se muestran bastantes bustos-relicario, brazos y todo tipo de piezas de orfebrería⁹ [fig. nº 2]. Por su parte, la catedral de Burgos hizo fabricar, a finales del siglo XV, un armario para reliquias cuyas puertas de pintura se confiaron a Alonso de Sedano.

Los bustos-relicario de plata podían precisar para su refuerzo de una peana o, al menos, de una base con molduras. Sin embargo, los confeccionados con madera policromada se asentaban directamente, como lo hacían, en general, los bustos de mármol, o bien finalizaban con unas sencillas molduras. María Girón obtuvo, en diciembre de 1584, sus primeras reliquias

8. SAN VICENTE PINO, Á. (1994). «La muerte despojada: entrega de reliquias». En SERRANO MARTÍN, E. (ed.). *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*. Zaragoza, docs. núms. 8, 9, 11, 12, 13 y 15.

9. *In disem puchlein stet verzeichnet das hochwirdig heiltum das man do pfligt alle mal vber sibem Jare ein mal zu Bamberg zu weisen*. Nuremberg, 1493. El armario de la sacristía con los vasos sagrados y las reliquias se exponen en diecinueve páginas. Un libro semejante publicó la catedral de Viena en 1502: HEUPERGER, M. (1502). *In disem puechlein ist verzeichnet das hochwirdig Heyligu[m]b so man jn der loblichen stat Wienn jn Osterreich alle iar an sontag nach dem Ostertag zezaigen pfligt*, Viena.

Der neunt ganck

Das ist sant Key
ser heinrichs haubt
mit seiner kron die er
Geprauchet hat In
seiner Keyserlichē me
gestat



So ist das des sell
ben sant keiser heintz
ichs arm



Das ist sanct kung
unden hanbt der he
iligen Juncfrawen
vnd keyserin



So ist das der selbē
heiligen Juncckfräwē
vnd Keisslerin arm



So ist das der selbe
Sant Rungunden
hant der heiligen Ju
nckfrawen



Iso sei in diesem Bild
das in der ere des hei
igen Bischoffs vnd
merrers sant Kyliā

Gemache vnd der
auch dits wirdigen
stifts hie zu Baberg
vnd des Wirdigen
stifts zu wirtzburg
ein harnsther vnd
patron ist desselben
sant kilian: zway
grosse Treffliche
vnd merckliche stü
cke heiligtums



Das ist sant Dre
haubt des heiligen
biſchoffs des ſiben
ediften würdigen ſti
ſes vnd der Bekert
hat das lant zu Bu
mern vnd ſterin



Eo ist in disem ha
ubt von der byrn
schalen des heilige
vñ grossen mertr ts
vnd bischoffe sant
Dyonisy



Das ist sant **Ch**
eodros hawbt des
grossen **M**ertrers
der ein leiplicher br
uder des ritters **s**ac
Torgen genessen
ist





Fig. 3. Busto-relicario de San Cataldo de Tarento. Taller italiano. Hacia 1585. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.



Fig. 4. Busto-relicario de una virgen mártir. Taller de Lombardía. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.

italianas por donación del obispo de Tarento. Fueron reliquias de San Blas y San Cataldo [fig. nº 3]. De la primera existe noticia documental y la reliquia de San Cataldo hubo de obtenerla en la misma ocasión, pues se trata del santo patrón de Tarento. Se relacionan en el inventario de sus bienes de 1608 como «dos caveças de dos santos obispos» y del mismo modo en la donación que hizo al convento de Santa Clara de Medina de Pomar en este año¹⁰. Estos dos bustos llevan inscripciones identificativas en italiano y debieron de realizarse antes de 1600, fecha del retorno de la duquesa a España. Los rostros de ambos relicarios están caracterizados con notable realismo. María Girón

10. BARRÓN GARCÍA, A. Á. (2004). «La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán, en Medina de Pomar». En REDONDO CANTERA, M^a J. (coord.). *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid, pág. 525. BARRÓN GARCÍA, A. Á. (2004). «Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares». En *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. «Fundación y patronazgo de la Casa de Velasco»*. Villarcayo, pág. 242. BARRÓN GARCÍA, A. Á. (2009). «La colección artística del oratorio de María Girón, Duquesa de Frías, en 1608». *Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Noviembre 19, 2008—noviembre 21, 2008*. Murcia.

vivió de 1582 a 1586 en Nápoles con su esposo y su padre —el virrey Pedro Girón, duque de Osuna—. De 1592 a 1600 residió en Milán con su esposo en funciones de gobernador. No se conoce suficientemente el desarrollo de la escultura lúnea italiana por lo que no es posible asegurar dónde encargó los bustos. María Girón también era propietaria de otros seis bustos-relicario de vírgenes [fig. n° 4] que igualmente donó al convento de Medina de Pomar. Uno de estos bustos contiene reliquia de Santa Juliana, regalada por el obispo de Como (Lombardía) a la duquesa en mayo de 1598. Es probable que el obispo le donara también los bustos que seguramente se habían labrado en la Lombardía bastantes años antes¹¹.

EL RELICARIO NAPOLITANO

El intenso tráfico de reliquias —que con la explotación sistemática de las catacumbas romanas alcanzó a docenas y centenares de santos— imposibilitó colocarlas en todas las ocasiones en un marco precioso de plata y oro. Se generalizaron entonces las arquetas, los relicarios arquitectónicos de múltiples reliquias, las cruces de madera o bronce que repartían las reliquias a lo largo de toda su extensión, los brazos-relicarios, etc.

En Nápoles, centro de distribución de las reliquias que se extraían en Roma, se originó una solución afortunada, acorde a la necesidad de venerarlas con la reverencia y el decoro que el Concilio de Trento había establecido. No es posible, por ahora, saber si en el proceso influyó la clientela española —que desvió hacia sus lugares de origen una parte considerable de estas reliquias—. En Nápoles y en torno a 1600 se originó un busto-relicario tipo sobre una peana que fácilmente se puede habilitar como contenedor de reliquias ya que de algunos mártires de las catacumbas se extraían incluso cuerpos enteros. De otro modo, la reliquia se puede insertar en una teca practicada en el pecho o, a voluntad del cliente, en el asiento del relicario. Muchos prefirieron la ubicación de la reliquia en el pecho, como si la presencia corporal del santo contribuyera a dotar de vida y de verdad al busto que lo portaba. No importó que el tamaño de las reliquias aumentara al proceder de las excavaciones romanas y que, por tanto, fuera necesario practicar en el busto un orificio considerable. Incluso para conferir mayor visibilidad a la dignidad intrínseca

11. Sobre la escultura lúnea en Lombardía: CASCIARO, R. (2000). *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*. Milano. VENTUROLI, P. (2005). *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*. Torino, 2005.

de la reliquia, las tecas se enmarcaron con ricos adornos sobrepuestos que la documentación denomina a veces significativamente escudos¹².

El modelo básico inicial se inspiró directamente en los bustos-relicario de plata. Los bustos-relicario de Nápoles con cronología más temprana, realizados en los primeros años del siglo XVII, parecen modelos que se pueden llevar a realizaciones en plata y el engaño del ojo que producen no permite distinguir a cierta distancia si realmente se trata de obras hechas en metales ricos o no. Posiblemente en esta circunstancia residió el éxito de la fórmula: por un precio razonable se obtenía un relicario hermoso y decoroso. Los bustos-relicario en torno a 1600 presentaban las telas realmente doradas y sobre la carne a la vista se aplicaba plata pulverizada con un aglutinante resinoso sobre una preparación de betún y negro de humo, de modo que se lograba una imitación perfecta de los metales preciosos. Al menos en Aragón era frecuente que a los plateros se les facilitara traza y modelo en barro, yeso o madera y es posible que el busto-relicario napolitano surgiera en alguno de los numerosos talleres de entalladores y escultores de la madera que trabajaban con plateros. Algunos bustos-relicario de las clarisas de Medina de Pomar o del Museo Nacional de Escultura de Valladolid se compusieron con los símbolos identificativos —el toro de San Lucas, por ejemplo— muy grandes y colocados sobre la peana. Es probable que, en origen, estos modelos se pensaran para llevarlos a la plata, como el busto-relicario de Santa Bárbara del Museo Civico de Castel Nuovo en Nápoles, que Lelio Giliberto labró de plata y metal entre 1607 y 1609. Es muy escasa la documentación publicada, aunque se sabe que el escultor Giovan Battista Ortega facilitó modelos en cera para obras de plata, pero lo documentado se refiere a labores ornamentales. Manuela Sáez ha llamado la atención sobre Pompilio Giliberto, escultor al que la condesa de Lemos encargó seis relicarios en enero de 1614, pues comparte apellido con el platero Lelio Giliberto, autor del busto de plata y cobre citado anteriormente¹³.

12. STAFFIERO, P. (2005). «La bottega dei Mollica e la scultura lignea napoletana tra XVI e XVII secolo». En FIDANZA, G. B. (dir.). *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagine a confronto. Atti del Convegno Pergola 9/12 maggio 2002*. Perugia, pág. 228. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le Province: dai busti del Gesù a quelli di Tricarico». En GAETA, L. (dir.). *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea. Atti del Convegno internazionale di Studi. Lecce, 9-10-11 giugno 2004*. Lavello, vol. II, pág. 10.
13. SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2012). *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera*. Lugo, pág. 31. Sobre el proceso de dorado y plateado (aplicación de «argento macinato»), FATIGATI, G. (2011). «Documenti e indagini scientifiche a confronto: la produzione dei busti reliquiario a Napoli all'inizio del XVII secolo», *Bollettino*

Los bustos-relicario napolitanos de comienzos del siglo XVII imitaron las formas y la magnificencia de las esculturas antiguas. Se inspiraron en los retratos honoríficos de la Antigüedad, pero la ejemplaridad romana se muta en virtud cristiana¹⁴. Como se trataba muchas veces de efigiar a santos extraídos de las catacumbas romanas, se imitan conocidos retratos de emperadores —especialmente los de la familia Aurelia, por su noble y distinguida caracterización y también porque Marco Aurelio era considerado un modelo de virtud e incluso de santidad entre los humanistas y los eruditos neoestoicos— y no faltan las figuras que evocan a los dioses clásicos. Estas imágenes atienden al decoro exigido por los acuerdos del Concilio de Trento y se tallan, en lo formal, con un clasicismo tardo-manierista combinado con la expresión de los estados del alma y la fortaleza de espíritu que confiere la fe¹⁵.

El conjunto más numeroso de bustos-relicario, y el más temprano de los conocidos, lo regaló el duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, a los conventos de San Diego y San Pablo de Valladolid, de 1606 a 1608. El convento de San Pablo pertenecía a la Orden Dominica, favorecida por el duque de Lerma tanto en Valladolid como en la sede de su ducado. Las reliquias llegaron desde Roma en cinco cajas a Valladolid. Una parte considerable las había conseguido María de Zúñiga Bazán y Avellaneda, condesa de Miranda y esposa de Juan de Zúñiga Avellaneda, duque de Peñaranda que fue virrey de Nápoles de 1586 a 1595 y a continuación, y hasta su fallecimiento en 1608, Presidente del Consejo de Italia y del Consejo de Castilla por promoción del duque de Lerma con el que estaba emparentado. En la auténtica que certificó las reliquias, firmada por Clemente VIII a favor de la condesa de Miranda, se relacionaron 396 nombres de santos. 114 reliquias de estos santos las transfirió la condesa al duque de Lerma¹⁶. Éstas y otras reliquias de hasta 140 santos las donó Francisco de Sandoval a los conventos de Valladolid, básicamente a San Diego y San Pablo, donde decidió enterrarse. El obispo vallisoletano organizó una procesión de recepción de estas reliquias que se

d'Arte: Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo, volume speciale, págs. 171 y 181.

14. TEMPESTA, A. L. (2007). «Tracce di antico». En CASCIARO, R. y CASSIANO, A. (ed.). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. Roma, págs. 105-106.
15. LEONE DE CASTRIS, P. L. (2011). «Verità istorica, realismo, fasto, decoro, nobiltà ed emulazione del metallo prezioso. Fortuna e caratteri di statue e busti-reliquiario a Napoli e nelle province tra fine Cinquecento e inizio Seicento», *Bolletino d'Arte: Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, volume speciale, págs. 161-170.
16. RODRÍGUEZ DÍEZ, J. (2000). «Dos memorias escurialenses inéditas...», págs. 505-507.

celebró con gran boato el 22 de septiembre de 1608, en una de las fiestas más elogiadas por Cabrera de Córdoba. Asistieron los reyes, la corte y más de mil frailes y muchos clérigos, al decir de Cabrera de Córdoba, cronista de Felipe II. Cuarenta y cuatro clérigos vestidos de diáconos llevaron en sus manos otros tantos brazos-relicario y doscientos veinte religiosos transportaron en andas sesenta medios cuerpos de santos¹⁷.

La procesión salió del convento de San Diego, donde otros relicarios donados por Lerma se habían instalado en 1606 en dos armarios con puertas pintadas por los Carducho¹⁸. Las reliquias cedidas a San Pablo se dispusieron en la capilla mayor de la iglesia del convento, dentro de un gran sagraario-manifestador de planta ochavada construido con mármol blanco y negro, y rematado en bóveda con las armas del duque en la clave¹⁹.

A los sesenta medios cuerpos de santos que se llevaron al convento de San Pablo, según el relato de Cabrera de Córdoba, se deben añadir los cuarenta bustos-relicario que contenían los dos armarios del convento de San Diego²⁰. Cuando en 1613 y 1614 los condes de Lemos se concertaron con Pie-

-
17. CABRERA DE CÓRDOBA, L. (1857). *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*. Madrid, pág. 350.
 18. Estos relicarios fueron diseñados por Juan de Muniátegui y pintados por Vicente y Bartolomé Carducho de 1604 a 1606. PÉREZ PASTOR, C. (1914). *Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Tomo II de Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*. Madrid, págs. 108, 112, 115 y 185. CERVERA VERA, L. (1967). *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. Valencia, pág. 124. BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1969). «Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Los Carducho», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV, págs. 243-244. URREA FERNÁNDEZ, J. (1976). «Precisiones sobre Vicente Carducho», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLII, págs. 485-489; puso las bases para la recuperación de los armarios relicarios. REDONDO CANTERA, M^a J. (1992). «Los inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la Guerra de la Independencia», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVIII, pág. 503. ARIAS MARTÍNEZ M. (2002). «Retablos relicarios de la iglesia conventual de San Diego. Valladolid». En URREA FERNÁNDEZ, J. (dir.). *Valladolid capital de la Corte (1601-1606)*. Valladolid, págs. 108-116. ARIAS MARTÍNEZ, M. (coord.). (2005). *Tesoros del Museo Nacional de Escultura. La Lonja. Zaragoza. Septiembre-octubre de 2005*. Zaragoza, págs. 86-95.
 19. CABRERA DE CÓRDOBA, L. (1857). *Relaciones...*, pág. 349. El obispo Vigil de Quiñones calificó el tabernáculo edificado por el duque de Lerma como «sumptuoso relicario» para colocar las reliquias con la decencia y majestad posible; RODRÍGUEZ DÍEZ, J. (2000). «Dos memorias escurialenses inéditas...», pág. 513.
 20. REDONDO CANTERA, M^a J. (1992). «Los inventarios de obras de arte...», pág. 503; cada armario mostraba veinte bustos-relicario y un relicario piramidal central. El armario con la *Estigmatización de San Francisco* en las puertas exteriores contenía medios cuerpos de mártires y el otro, con la *Anunciación*, de vírgenes.

tro Quatraro y Giovan Battista Ortega les pidieron la entrega de seis relicarios al mes²¹. Para satisfacer la demanda de los bustos-relicario que el duque de Lerma llevó a Valladolid, a tres relicarios mensuales por artista, dos talleres debían trabajar ininterrumpidamente durante casi un año y medio.

Actualmente se guardan en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid bustos-relicario procedentes de los dos conventos vallisoletanos beneficiados por el duque de Lerma²², aunque probablemente la mayoría de los conservados vengan de San Pablo, iglesia vecina al Museo²³. Casi todos tienen doradas las vestimentas y plateadas las manos y los rostros. Se aprecian tres autorías bien diferenciadas o talleres. Un primer taller se encargó del conjunto más numeroso que incluye a los apóstoles, a varios santos dominicos y a otros santos²⁴. Son obras de extraordinaria factura que en buena parte se pueden relacionar con el taller de Aniello Stellato, como veremos. Las telas están plegadas con suavidad y las cabezas —de mayor tamaño que las de los otros dos talleres— muestran un notable realismo a partir de los planteamientos clásicos, aunque las interpretaciones son distintas en unos y otros porque responderán a diversas manos. Los estudiosos de la escultura lúnea

21. SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2006). «Escultores, entalladores y marmolistas que trabajaron en Nápoles para el virrey Lemos (1610-1616)». *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte* (2006), págs. 56 y 67-69. SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2012). *Del Reino de Nápoles a las Clarisas...*, págs. 28-32. Quatraro es mencionado como Pietro Quadrado en la documentación referida al conde de Lemos y, también, cuando en mayo de 1616 se le pagó un bufete portátil para el servicio del conde de Osuna; NAPPI, E. (2009). «I viceré spagnoli e l'arte a Napoli. Corpus documentale». En COLOMER, J. L. (dir.). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVI*. Madrid, pág. 108.
22. ARIAS MARTÍNEZ, M. (1997). «Fichas del catálogo». En URREA FERNÁNDEZ, J. *Obras del Museo Nacional de Escultura*. Valladolid, págs. 54-57. ARIAS MARTÍNEZ, M. (2002). «Retablos relicarios de la iglesia...», págs. 108-116. ARIAS MARTÍNEZ, M. (2004). «Santiago el Mayor». *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*. Santiago de Compostela, págs. 624-625. ARIAS MARTÍNEZ, M. (2005). «Retablos relicarios de San Diego de Valladolid. Juan de Muniátegui (ensamblador) y Vicente y Bartolomé Carducho (pintores)». En ARIAS MARTÍNEZ, M. (coord.). *Tesoros...*, págs. 86-95. ARIAS MARTÍNEZ, M. (2008). «Fichas del catálogo». En URREA FERNÁNDEZ, J. *Museo Nacional de Escultura. La escala reducida*. Valladolid, págs. 20-21.
23. RODRÍGUEZ DÍEZ, J. (2000). «Dos memorias escurialenses inéditas...», pág. 501.
24. Los bustos-relicario de este grupo son: Un santo apóstol sin identificar, San Agustín, San Andrés, San Bartolomé, San Benito, San Calixto, San Cayo, San Clemente, San Damián, San Dionisio, San Esteban, San Eutiquiano, San Felipe, San Francisco de Paula, San Juan Evangelista, San Martín papa, San Mateo, San Matías, San Pablo, San Pedro, San Pedro mártir, San Sebastián, San Silvestre, San Simón, San Victorio, Santa Bibiana, Santa Febronia, Santa María Egipcíaca, Santa María Magdalena, Santiago el Mayor, Santo Domingo de Guzmán, dos santos dominicos, un santo franciscano y Santo Tomás apóstol.



Fig. 5. Bustos-relicario de Santa María Magdalena. Segundo y Primer taller napolitano. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

napolitana han destacado una intensa colaboración entre distintos obradores. El segundo taller tiende a la simplificación de los vestidos y frecuentemente los rostros —que en el primer grupo son plateados— son ligeramente alargados, gozan de pieles tersas y juveniles, y están pintados con expresiones más dulces e idealizadas²⁵. La diferencia entre ambos talleres es fácilmente observable en las representaciones de Santa María Magdalena [fig. nº 5] y Santa María Egipcíaca, de las que se conservan sendas representaciones de uno y

25. Conforman este segundo grupo: San Domiciano, San Ercolano, San Patricio, San Paulino, San Primo, San Roque confesor, Santa Bona, Santa Dina, Santa Germana, Santa Inés, Santa Lorencia y Santa Urbana. En la iglesia de San Lorenzo de Acquaviva Picena se guarda una figura completa de San Lorenzo policromada de modo semejante a estos medios cuerpos de Valladolid —con el rostro encarnado y el cuerpo dorado—, pero las figuras vallsioletanas son más modernas; PAPETTI, M. (2006). «San Lorenzo». En DI GIROLAMI, P., MARCHI, A., MONTEVECCHI, B. y PAPETTI, M. *Sacri Legni. Sculture da Fabriano e dalla Marca Picena*, Florencia, págs. 141-143. En el tratamiento del rostro y su disposición formal, las figuras de este grupo se asemejan a la Inmaculada de la iglesia de la Santissima Annunziata en San Fili (Cosenza, Calabria). Tratamos más abajo sobre la temprana cronología del plateado, con «argento macinato», de los bustos-relicario; véase también, LEONE DE CASTRIS, P. L. (2011). «Verità istorica...», pág. 164.



Fig. 6. Busto-relicario de San Lorenzo. Aniello Stellato. Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.

otro taller. La tercera mano realizó bustos pequeños sobre peanas cuadrangulares²⁶. En este último taller el alargamiento de las formas y el esquematismo de los rostros coincide con el que se observa en varios relicarios del Museo de la catedral de Amalfi (Campania), como son Santiago el Mayor y el Menor, Santa María Magdalena, San Dionisio, San Eustaquio, San Pablo eremita y una santa desconocida.

Relacionados con las obras del primer taller de Valladolid y de muy buena factura son los nueve relicarios napolitanos del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Los rostros de San Felipe y San Mateo de Valladolid se asemejan al de San Juan Bautista de Medina. Semejante vinculación se

puede establecer entre las figuras de San Esteban de uno y otro lugar; entre San Calixto o San Silvestre de Valladolid y el busto de San Gregorio en el monasterio de clarisas; entre Santa Febronia de Valladolid y Santa Apolonia; y entre San Pedro Mártir del Museo Nacional y San Lorenzo de Medina de Pomar [fig. nº 6]. Se han adjudicado a Aniello Stellato (documentado de 1605 a 1643) cuatro estatuas-relicario de la iglesia de Santa Irene de Lecce (Apulia)²⁷.

26. San Fortunato, San Máximo, San Prisciano, Santa Petronila, Santiago peregrino y un santo obispo.

27. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Sculpture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra la produzione locale e importazioni da Napoli». En CASCIARO, R. y CASSIANO, A. (ed.). *Sculpture di età barocca tra Terra d'Otranto...*, págs. 31 y 162-165. Leone de Castris relaciona las estatuas-relicario de Lecce con el pago a Aniello Stellato de cuatro figuras grandes sobre escabel —o peana— que cobró el 12 de febrero de 1612. Con anterioridad, en 1605, Stellato había recibido un pago parcial de 36 cabezas de santos, santas, papas y obispos que debía realizar de completa belleza y preparadas para recibir «argento macinato» [imágenes y preparación coincidentes con las que se observan en las colecciones del museo vallisoleitano]; LEONE DE CASTRIS, P. L. (2011). «Verità istorica...», pág. 166. Con posterioridad se han documentado otros contratos, entre ellos 20 «cabezas» para el relicario de la iglesia San Eframio de los capuchinos de Nápoles.

Dos de estas figuras de cuerpo entero —Santa Irene y San Fortunato— guardan relación con varios de los bustos del primer grupo del Museo de Valladolid y del monasterio de Medina de Pomar. Se conservan en Italia otros bustos-relicario que comparten los mismos elementos de este estilo caracterizador relativamente uniforme, como se puede ver en los medios cuerpos de San Pedro, San Donato y San Biagio en la iglesia de Santa Maria del Gamio en Saracena²⁸ (Cosenza, Calabria) —que son en todo semejantes a los de Medina de Pomar, salvo las vestimentas de San Donato y San Biagio que están estofadas— o en un busto-relicario de San Roque de colección particular en Lecce²⁹. Pero las imágenes que permiten asociar a Aniello Stellato con los bustos de Medina de Pomar son los medios cuerpos dorados y plateados de la iglesia de San Leone de Saracena: San Esteban, San Andrés, San Pablo, San Pedro, San Bartolomé y San Juan Bautista³⁰. Los bustos de Saracena los ha adjudicado Leone de Castris al taller de Aniello Stellato y también un San Vittorino del Museo de Rabat en Malta, adquirido en Nápoles en 1609, que es idéntico al San Pedro de la otra iglesia de Saracena.

Los bustos de Medina de Pomar se hicieron en el intervalo temporal que va desde la redacción del inventario de bienes de María Girón encargado en marzo de 1608 por Juan Fernández de Velasco, antes de casarse en segundas nupcias con Juana de Córdoba y Cardona, y octubre de 1610, fecha de la donación de los relicarios a Medina de Pomar, parece que en cumplimiento de una petición de María Girón, difunta, a su marido. Dado que el duque de Frías contaba con residencia propia en Valladolid, es muy probable que asistiera, como tantos miembros de la corte y de los mismos reyes, a la procesión y entrega de relicarios que el duque de Lerma hizo a San Pablo de Valladolid. Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla, había desempeñado la gobernación de Milán de 1592 a 1600 y desde esta última fecha fue presidente del Consejo de Italia³¹. A la vista de lo legado, encargó los relicarios de

28. LEONE DE CASTRIS, P. (2009). «1550-1650. Le immagini della devozione tridentina». En LEONE DE CASTRIS, P. (dir.). *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*. Napoli, págs. 48 y 170-172.

29. DE SANTIS, M. (2007). «San Rocco». En CASCIARO, R. y CASSIANO, A. (ed.). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto...*, págs. 184-185.

30. LEONE DE CASTRIS, P. (2009). «1550-1650...», págs. 48 y 173-177.

31. Seguramente el Condestable consiguió los bustos en Nápoles durante su estancia documentada de 1610 —mencionada al relacionarse unas redes de cazar pájaros que le regaló el caballero Pasalagua [Muzio Passalacqua, caballero de la Orden de Malta y Prefecto de la caza del reino de Nápoles]— y han de ser las figuras de santos traídas de Nápoles cuyo porte se adeudaba en 1613. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), Leg. 24851. El 11 de julio



Fig. 7. Busto-relicario de San Germán. Taller de Aniello Stellato. Museo Diocesano de Arte Sacro. Bilbao.

Medina, y otros que donó en testamento a la colegiata de Berlanga, al taller napolitano que de modo más activo trabajó para el duque de Lerma, el taller de Aniello Stellato que, según son los resultados en Medina y Valladolid, repartió las obras entre bastantes manos.

Todos los relicarios de Medina de Pomar fueron dorados y plateados, salvo el busto de San Francisco que ha podido ser repolicromado con posterioridad, al menos la peana. Los dos más pequeños —San Esteban y San Lucas, con la reliquia en el pecho— ofrecen una idealizada belleza de raíz clásica, muy semejante a la del busto-relicario de San Esteban en Saracena. En los otros medios cuerpos se recurre a rostros casi iguales para las figuras de San Juan Bautista y

San Francisco. También las manos de las figura de San Andrés, San Francisco, San Juan Bautista y San Gregorio se componen del mismo modo, asegurando que proceden de un mismo taller. La bellísima figura de Santa Ana recoge el manto de modo semejante a como lo hace Santa Apolonia y el delicado rostro de San Lorenzo es finalmente parecido al de San Esteban, de modo que los nueve bustos pudieron labrarse en el mismo obrador napolitano, el de Aniello Stellato como hemos señalado, que contaba con varios oficiales que explican los escasos matices diferenciadores. Así, por ejemplo, el artífice que talló la figura de San Andrés plegaba los vestidos con menor blandura y para conferir realismo a las figuras esculpía rostros de cierta rudeza. Este último oficial labró el busto-relicario de San Justino del Museo Diocesano de Arte

de 1610 partió de Nápoles el virrey Juan Alfonso Pimentel mientras que su sucesor, Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, esperaba en la vecina isla de Procida desde junio. Con anterioridad a 1608 el Condestable había recibido dos pequeños bufetes de cuero de la misma localidad italiana; AHPM, Leg. 24850.

Sacro de Bilbao que donó Antonio Otaño, anticuario de Vizcaya³². También son de su mano los bustos-relicario de Santa Águeda y San Germán [fig. nº 7] —procedentes de la misma donación vizcaína—, pero en estas dos obras se acerca al acabado virtuoso de las figuras de Santa Apolonia y San Gregorio en Medina de Pomar.

Manuela Sáez ha documentado a varios escultores napolitanos que trabajaron para el conde de Lemos y ha contribuido de modo fundamental a desentrañar el complejo panorama de la escultura lígnea napolitana de las primeras décadas del siglo XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, estuvo casado con Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma, fue virrey de Nápoles de 1610 a 1616 y presidente del Consejo de Italia los dos años siguientes³³. Consta documentalmente que el virrey y su esposa contrataron diversas obras con los escultores Giovan Aniello de Mari, Tommaso Montani, Michelangelo Naccherino y que de 1613 a 1614 encargaron a Pietro Quatraro y Giovan Battista Ortega, escultores, la realización de diversos bustos-relicario y brazos de madera que fueron dorados por Francesco Pinto. Debían labrar «seis cuerpos de vírgenes y mártires» cada uno de los meses que van de mayo a noviembre de 1613, lo que suman 36 o 42 bustos. Además, Pompilio Giliberto y Giovan Battista Vigilante o Vigilante realizaron diversos relicarios o arcos para guardar reliquias³⁴.

Con anterioridad, Pietro Quatraro (documentado de 1599 a 1623/1625) y su padre, Melchiorre Quatraro (documentado de 1592 a 1615), colaboraron con Giovan Battista Ortega. En 1598 Giovan Battista Ortega hizo en cera para Melchiorre Quatraro los modelos para dos piezas de plata decorativa y en 1608 ambos artistas contrataron con la princesa de Scilla (Reggio Calabria)

-
32. CILLA LÓPEZ, R. y GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M. (2008). *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la Colección*. Bilbao, pág. 189. San Justino presenta el rostro y las manos en policromía, pero se observa por debajo el plateado original.
 33. Sobre el conde de Lemos, el virreinato de Nápoles y la cultura napolitana de principios del siglo XVII, ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I. (2007). *Nobleza, Poder y Mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el Conde de Lemos*. Madrid. Las colecciones de arte de los condes de Lemos en págs. 145-162 y 551 y ss. MIRANDA, G. de (2009). «El viceré letterato. Mecenatismo artístico e religioso di Pedro Fernández de Castro tra Madrid, Napoli e Monforte de Lemos». En COLOMER, J. L. (dir.). *España y Nápoles...*, págs. 215-227.
 34. SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2006). «Escultores, entalladores y marmolistas...», págs. 51-74. SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2012). *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte...*, págs. 26-45. Los relicarios labrados por plateros napolitanos para el conde de Lemos, en SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2009). «Plateros que trabajaron para el VII conde de Lemos durante su virreinato en Nápoles (1610-1616)». En COLOMER, J. L. (dir.). *España y Nápoles...*, págs. 195-213.

la realización de una imagen de mármol que se ha identificado con la *Inmaculada con dos ángeles adorantes* de la iglesia de Scilla³⁵. Aparte de diversos tipos de muebles, Melchiorre y Pietro hicieron en 1599 una figura y relicario de Santa Úrsula. Por su parte a Pietro le pagaron en 1609 dos cabezas de las santas Bárbara y Catalina; en octubre de 1612, un Crucificado, un Ecce Homo, dos figuras de vírgenes o mártires y otro Ecce Homo acompañado de Nuestra Señora; en 1616, dos cuerpos de San Lorenzo y Santa Eularia, dos estatuas de Santa María Magdalena y Santa Úrsula, un busto de Santo Antero y dos brazos relicarios³⁶.

Con Pietro Quatraro ha relacionado Leone de Castris, con reservas, el busto de Santa Lucía de Monforte de Lemos y, por extensión, el resto de los relicarios con los que forma grupo y que están caracterizados por un fuerte clasicismo no exento de gracia. Algunos de estos bustos —los de San Lorenzo, Santa Águeda, Santa Margarita y Santa Anastasia— ofrecen alguna relación con los bustos de Medina de Pomar y Valladolid, singularmente con el San Lorenzo de Medina y el San Pedro Mártir en Valladolid, aunque se ha de pensar en una semejanza originada por el ambiente artístico napolitano, compartido por los diferentes talleres, y por el trabajo relativamente seriado con el que se confeccionaban los bustos-relicario.

Pietro Quatraro sería autor también de una santa del Museo Nacional de Arte de Cataluña, del busto de Santa Apolonia en la iglesia napolitana de Sant'Agostino alla Zecca de Nápoles y de una Santa Úrsula de la iglesia de Santa María la Mayor de Barletta (Bari) que puede corresponder con la Santa Úrsula de seis palmos por la que el escultor cobró veinte ducados en 1617³⁷. Además, Leone de Castris relaciona con Ortega el busto-relicario de Santa Sabina de modo que este artista sería autor de un segundo grupo de bustos-relicario del monasterio de Monforte de Lemos³⁸.

35. YEGUAS GASSÓ, J. y LEONE DE CASTRIS, P. (2010). «Due sculture napoletane in legno intagliato e dorato al Museu Nacional d'Art de Catalunya», *Napoli Nobilissima*, vol. I, (época 6), LXVII, pág. 67.

36. STAFFIERO, P. (2007). «Immagini della Passione di Cristo nella scultura lignea del primo Seicento». En GAETA, L. (dir). *La scultura meridionale in età moderna...*, vol. II, pág. 358. GAETA, L. y DE MIERI, S. (2015). *Intagliatori, incisori, scultori, soladizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*. Galatina [Modugno], págs. 183-185.

37. YEGUAS GASSÓ, J. y LEONE DE CASTRIS, P. (2010). «Due sculture napoletane in legno intagliato...», pág. 68.

38. Se trataría de bastantes de los bustos catalogados con los números 13 a 39; SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2012). *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte...*, págs. 76-111. Leone de Castris ha adjudicado a Ortega un busto de Santa Catalina de la iglesia de Santa María del

A Monforte de Lemos llevaron los condes de Lemos los bustos-relicario contratados con Pietro Quatraro y Giovan Battista Ortega. Seguramente no serían los únicos pues en el relicario del antiguo colegio de jesuitas de la misma localidad se conservan otros y, al menos, el de San Gereón³⁹ se relaciona con el de San Donato de las clarisas de Monforte. Uno está policromado y el otro dorado y plateado, pero ambos se inspiran en la estatuaria de tiempos de los Antoninos para representar a los santos. Además, en el convento de clarisas, aparte de los relicarios vinculados a la obra de Quatraro y Ortega, se conservan otras series distintas. Una de ellas, como indica Manuela Sáez, se relaciona con los relicarios de las clarisas de Nápoles⁴⁰. El convento fue fundado en 1622 por la VII condesa de Lemos, pero ingresaron muchas reliquias atesoradas por la VI condesa Catalina de Zúñiga y Sandoval, hermana del duque de Lerma que estuvo casada con Fernando Ruiz de Castro, VI conde de Lemos, virrey de Nápoles de 1599 a 1601. En 1605 la VI condesa recibió una certificación que relacionaba 180 reliquias de mártires⁴¹. Los VII condes, virreyes de Nápoles, obtuvieron licencia de Paulo V para sacar reliquias de los templos y catacumbas romanas y otra más para recibir reliquias de Nápoles y de toda Calabria, siempre que los propietarios de ellas y los obispos respectivos se las quisieran entregar⁴².

También napolitanos, y anteriores a septiembre de 1608, son los catorce bustos-relicario de la capilla de los Barrionuevo en la iglesia madrileña de San Ginés. Están repolicromados pero se advierte el noble clasicismo, aunque algo detenido, de los relicarios napolitanos de Valladolid, Medina de Pomar y Monforte de Lemos. Se mencionan en relación con la escultura orante del licenciado Barrionuevo fundida por Naccherino y comisionada por Bernardino García de Barrionuevo, marqués de Cusano y secretario del VII conde

Gamio en Saracena (Cosenza) y la imagen de Santa Lucía del Museo del Tesoro de la iglesia de Santa Eulalia en Cagliari (Cerdeña). Ortega labró en mármol una Piedad de la iglesia de Santo Domingo en Taverna (Calabria) y una *Inmaculada con dos ángeles adorantes* en Scilla, obras de 1603 y 1608, YEGUAS GASSÓ, J. y LEONE DE CASTRIS, P. (2010). «Due sculture napoletane in legno intagliato...», pág. 70. Sobre la Piedad de Taverna, LEONE, G. (1999). «Esiti della pittura devota nel primo trentennio del Seicento a Taverna», *Bolletino del Museo Civico di Taverna*, 2, págs. 4-5.

39. ARIAS MARTÍNEZ, M. (2004). «Busto relicario de San Gereón». En *olor de santidad...*, págs. 228-229.

40. SÁEZ GONZÁLEZ, M. (2012). *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte...*, págs. 97-100.

41. *Ibidem*, pág. 14.

42. *Ibidem*, págs. 16 y 162-217.

de Lemos. Se han relacionado con Giovan Battista Gallone⁴³, pero la fuerte repolicromía dificulta su valoración, aunque algunos —como el busto de la Magdalena— no parecen estar lejos de los relicarios de Monforte de Lemos adjudicados a Giovan Battista Ortega, y el medio cuerpo de San Francisco de Paula es muy semejante al del Museo de Valladolid, labrado por el primer taller de los que trabajaron para el duque de Lerma.

Poco a poco se van conociendo los nombres y algunas de las obras de los entalladores y escultores napolitanos de comienzos del siglo XVII que labraron sus obras en madera⁴⁴. El más enigmático es Francesco Mollica, mencionado en 1692 como autor de un Calvario de intensa expresión devota en la iglesia de Gesù Nuovo de Nápoles y calificado por De Dominici como discípulo de Naccherino⁴⁵. Sin embargo, este escultor no aparece en la documentación rescatada hasta el momento, aunque se le han adjudicado bastan-

-
43. ESTELLA MARCOS, M. (1987). «Problemas de la escultura cortesana de hacia 1600. Porres, el Nacherino y otros». *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV centenario de la terminación de las obras*. Madrid, págs. 224-225. ESTELLA MARCOS, M. (2005). «La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno». En CABAÑAS BRAVO, M. (ed.). *El arte foráneo en España: presencia e influencia de los artistas foráneos. Jornadas de Arte*. Madrid, pág. 345. ESTELLA, M. (2007). «La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión». En GAETA, L. (dir.). *La scultura meridionale in età moderna...*, vol. II, pág. 98. También FERNÁNDEZ AHIJADO, C. (2013). «Nuevos bustos-relicario femeninos napolitanos de hacia 1630», *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 342, págs. 146-147.
44. El conocimiento de la escultura napolitana ha sufrido un retraso muy notable con respecto a la pintura. Bernardo de Dominici, que casi se conforma con registrar el nombre de los escultores Pietro Ceraso, Agostino Ferraro, Aniello, Michele Perrone y Domenico di Nardo, justificó la carencia de noticias y de obras con la presencia de esculturas y escultores napolitanos en España: «Ragion vuole, che almeno sian registrati sù questi fogli i nomi di questi Virtuosi Artefici di Scultura, che fiuguoano quì fi sotto, giaccè dell'opere loro quasi nulla contezza ne resta, per esser elle per lo più andate in Ispagna, el altrove, e quelle chi vi sono, sono ignorate da' medesimi Professori, che spesso errando credemo di uno l'opera, che è di un altro Maestro; e ciò accade per la già nota incuria de' nostri trapaffati Scrittori; Per la qual cosa farem noi ricordanza di quelle poche, che a nostra notizia son pervenute»; DE DOMINICI, B. (1745). *Vite De' Pittori, Scultori, Ed Architetti Napoletani. Tomo terzo*. Napoli, nella Stamperia del Ricciardi, pág. 389.
45. CELANO, C. (1792). *Delle notizie del Bello, dell'Antico, e del Curioso della città di Napoli. Giornata terza*. Napoli, a spese di Salvatore Palermo, pág. 48 (primera edición de 1692). DE DOMINICI, B. (1745). *Vite De' Pittori...*, pág. 163; alaba las figuras de Cristo, María Dolorosa y San Juan del Calvario de la iglesia del Gesù Nuovo de Nápoles en la capilla del crucifijo «le quale opere sono bastanti però a far testimonianza appresso de' Posterì della virtù di Francesco». Véase, STAFFIERO, P. (2007). «Immagini della Passione di Cristo...», págs. 349-375.

tes obras⁴⁶. Se ha considerado que el estilo de las figuras de este Calvario podía convenir a algunas de las primeras esculturas lígneas napolitanas y se le adjudicaron varias obras de ángeles custodios que más recientemente se han rescatado para Aniello Stellato⁴⁷. También se le ha relacionado con algunas imágenes devotas de expresión doliente como son las figuras de San Juan y María del Museo de Capodimonte procedentes de la iglesia de los Santos Felipe y Santiago. Formaban parte de un *Compianto* de figuras móviles⁴⁸.

Los Ferraro fueron expertos en la talla de relieves en techos y tabernáculos. Los miembros de esta familia de entalladores —Nunzio⁴⁹, Marcanta-

46. STAFFIERO, P. (2002). «L'Angelo Custode dei Mollica», *Kronos*, 4, págs. 127-136. ESTELLA, M. (2003). «Sobre los Ángeles de los Mollica y otras obras», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 7, págs. 32-35. STAFFIERO, P. (2005). «La bottega dei Mollica...», págs. 227-242. Pierluigi Leone de Castris, que se ha referido a otros Mollica —Pietro, Matteo y Giacomo Antonio, documentados de 1610 a 1650—, ha denunciado como pan-molliquismo la tendencia a relacionar con Francesco Mollica las obras napolitanas de madera talladas con expresión doliente y devota. Con sus estudios ha contribuido decisivamente a la renovación del conocimiento de la escultura línea napolitana con la delimitación de los estilos de Aniello Stellato, Giovan Battista Gallone, Pietro Quatraro y Giovan Battista Ortega: LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento...», págs. 5-36. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Sculpture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto...», págs. 19-47. LEONE DE CASTRIS, P. (2009). «1550-1650...», págs. 45-61. YEGUAS GASSÓ, J. y LEONE DE CASTRIS, P. (2010). «Due sculture napoletane in legno intagliato...», pág. 65.
47. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento...», págs. 8-9. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Sculpture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto...», págs. 29-30 y 160-161. Ángeles custodios del Gesù Nuovo de Nápoles —éste policromado por Orazio Buonocore—, de la iglesia de Santo Domingo Mayor de Nápoles, de la iglesia de Santa Irene de Nápoles y, con reservas, de la iglesia de los Santos Felipe y Santiago. Los ángeles donados en 1614 por Francisco Gómez de Sandoval al monasterio de San Blas de Lerma e inventariados en 1617 se relacionan con los citados con anterioridad, como estableció Urrea y, por ello, se ha movido la autoría entre Francesco Mollica y Aniello Stellato; URREA, J. (1984). «Ángeles napolitanos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, L, págs. 442-445. ESTELLA, M. (2003). «Sobre los Ángeles de los Mollica...», págs. 32-35. CASILLAS GARCÍA, J. A. (2008). *El monasterio de San Blas de la villa de Lerma. Una historia inmóvil*. Salamanca, págs. 164-166. ALONSO MORAL, R. (2007). «La scultura línea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso». En CASCIAO, R. y CASSIANO, A. (ed.). *Sculpture di età barocca tra Terra d'Otranto...*, pág. 77.
48. ABBATE, F. (2001). *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*. Roma, figs. 89 y 90. STAFFIERO, P. (2007). «Immagini della Passione di Cristo...», pág. 358.
49. GAETA, L. (2003). «Il Reliquiario di Nunzio Ferraro nell'ambito della scultura lignea napoletana della seconda metà del Cinquecento». *Kronos*, 5/6, págs. 179-194. CATALANO, M. I. (2011). «Per l'Arte delli mastri d'ascia della città di Napoli: Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante tra fine Cinquecento ed inizio Seicento», *Bollettino d'arte*, Extra 1, págs. 133-146. GAETA, L. y DE MIERI, S. (2015). *Intagliatori, incisori, scultori...*, págs. 41-47, 94-96 y 149-156.

nio, Minico, Battista y Biase— estuvieron activos desde los años setenta del siglo XVI hasta los años veinte del siglo siguiente. A semejantes labores se dedicó Nunzio Maresca, documentado de 1588 a 1629 y regente de un activo taller familiar especializado en relieves aplicados, aunque también realizó cuarenta figuras para un tabernáculo de una iglesia de Modugno y dos cabezas de Santa Bárbara y San Juan Bautista para la Real Casa della Santissima Annunziata de Nápoles.

A los nombres de los escultores Pietro Quatraro, Melchiorre Quatraro y Giovan Battista Ortega, que ya hemos mencionado, hay que añadir los de Giovan Battista Vigliante, Giacomo Antonio Parmese, Giovan Paolo de Martino, Angelo Laudano, Angelo Laudano, Giovan Luigi della Monica⁵⁰, Nicola y Francesco Montella, Giovan Giacomo de Simone⁵¹ y, especialmente, Giovan Battista Gallone (documentado de 1617 a 1621) que puede ser el autor de los bustos-relicario de Borja, a pesar de no haber sido documentado hasta 1617.

Aún estamos lejos de conocer el panorama de la escultura lúnea napolitana. Según Leone de Castris existían en Nápoles unos veinte o treinta talleres activos en la producción de tallas de madera de los que unos quince se dedicaban a producir imágenes devocionales de bulto redondo, en buena medida para exportar a la Italia meridional, a España y también a regiones centrales italianas como el Lacio o las Marcas⁵². Sin embargo, los dos talleres más activos fueron los de Aniello Stellato y Giovan Battista Gallone⁵³. Giuseppe de Rosa, el policromador más conocido, colaboró con Nunzio Maresca, Giovan

50. Los estilos de Angelo o Nard'Angelo Laudano y de Giovan Luigi della Monica, capaz de conjugar el realismo de los nuevos tiempos con la tradición napolitana que se remonta a Giovanni da Nola y que fue revalidada durante el manierismo finisecular, han sido delimitados por Leone de Castris a partir de obras documentadas en 1593 —para Angelo Laudano en la catedral de Nicotera (Calabria)— y 1600 —para della Monica en un Crucificado de la iglesia napolitana de Santa Maria di Costantinopoli—; LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Sculpture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto...», págs. 35-37. D'ORSI, A. (2012). *Le sculture della passione. Memorie della settimana santa tra XVI e XVII secolo nell'Arciconfraternita dei Pellegrini di Napoli*. Napoli.

51. Nicola Montella, Giovan Giacomo de Simone y Marc'Antonio Ferraro tallaron conjuntamente el techo de los Girolamini de Nápoles, que se conoce por fotografías anteriores a su destrucción. Fue realizado de 1624 a 1627; LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento...», págs. 10 y 18.

52. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Sculpture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto...», págs. 19-20. Se puede consultar la larga nómina de escultores y entalladores napolitanos que suscribieron, en 1594-1596, los estatutos de la corporación «delli Mastri d'Ascia» en, GAETA, L. y DE MIERI, S. (2015). *Intagliatori, incisori, scultori...*, págs. 203-211.

53. LEONE DE CASTRIS, P. (2009). «1550-1650...», pág. 45.

Battista Gallone y Aniello Stellato⁵⁴. Orazio Buonocore también policromó obras de Stellato⁵⁵.

LA DONACIÓN DE RELIQUIAS DE FRAY JUAN LÓPEZ DE CAPARROSO Y LA CAPILLA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN O DE LOS MÁRTIRES DE LA COLEGIATA DE BORJA

Según una inscripción que existía en la capilla de los mártires de la colegiata de Borja, fray Juan López de Caparroso habría muerto en enero de 1631 con 107 años y, aunque se ha discutido recientemente⁵⁶, la misma cifra se ofrece en el Sermón fúnebre que se leyó tras su muerte⁵⁷.

Juan López había nacido en Borja en el seno de una familia acomodada. Profesó joven en los dominicos de San Pablo de Valladolid y fue prior de los

54. STAFFIERO, P. (2005). «La bottega dei Mollica...», págs. 228 y 233-234.

55. *Ibidem*, pág. 233. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Sculpture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto...», pág. 30. Orazio Buonocore igualmente colaboró con Matteo Mollica y Nunzio Maresca en 1610 y 1612. El dorador Andrea Marchese está documentado en 1612 y 1616 junto al citado Maresca y a Giovan Paolo de Martino; LEONE DE CASTRIS, P. L. (2011). «Verità istorica...», pág. 166.

56. Fray Juan López había nacido en 1524, pero se ha propuesto un baile en la cifra real que sería 1542. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, pág. 39. AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico fray Juan López de Caparroso y su capilla “de los Mártires” en la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza) a comienzos del siglo XVII», *Archivo Dominicano*, 35, pág. 113. Discuten la lectura de la inscripción que leyó Latassa en la capilla por la que escribió que el obispo había muerto con 107 años; LATASSA Y ORTÍN, F. de. (1790). *Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640*. Pamplona, en la Oficina de Joaquín de Domingo, T. II, pág. 475. Al contratar la policromía del retablo se ordenó, como veremos, poner la inscripción en el sotabanco que ha desaparecido o está oculta por el altar añadido a finales del siglo XIX.

57. «Nuestro Obispo hizo un libro para enseñar a morir. Aviase enterrado muchas veces en vida, y luchado con la muerte, y por esso la esperó animoso. Murio en efecto de 107 años, de modo que podemos dezir, que murio solo porque no era inmortal», *Sermon que predico a las honras del ilustrissimo señor don Fr. Iuan Lopez, Obispo de Monopoli, en el Convento de san Pablo de Valladolid, el Padre presentado Fray Francisco de Peralta, Lector de Teologia de la Orden de Predicadores*. (1633). En Madrid, por la viuda de Iuan Gonçalez, pág. 22 v. Añade, «Lo que dio a este Convento de san Pablo [Valladolid], pedia mas menuda relacion. Dio mucho oro, plata, ternos ricos, doseles de brocado finisimos. En Borja, Patria suya, fundo una Capilla con perpetuas Capellanias, porque fuesse participante de sus limosnas, quien fue dichosa madre suya. Enriqueciola con colgaduras, plata, *cuerpos de santos*, y reliquias. En su testamento repartio con todos. A los de casa de Novicios dexo su plata, para que poniendo lo que valia en renta, pudiesen remediar parte de sus muchas necessidades», ff. 21 r. y v.

conventos de esta orden en Logroño⁵⁸ (1583/1584), Pamplona⁵⁹ (1591/1592) y Talavera⁶⁰ (1595). Elegido obispo de Crotona, en el golfo de Tarento (Italia), fue felicitado por el cabildo de Borja el 13 de agosto de 1594 y consagrado obispo el 11 de junio del año siguiente⁶¹. Fray Juan viajó a Italia a tomar posesión del obispado y poco después, en 1598, fue trasladado a la sede de Monopoli (provincia de Bari, en la Apulia). Desde Italia, pronto comenzó a enviar reliquias a Borja y, en diciembre de 1600, el doctor Miguel San Gil, vinculado al obispo y a María López, hermana de fray Juan, comunicó al cabildo que estaba en camino el primer envío. Eran reliquias procedentes de la catacumba romana de San Calixto —y «algunas habidas de personas muy fidedignas»— que el propio obispo relacionó de puño y letra. Vinieron en una «arquilla de nogal» y se llevaron a la colegiata solemnemente acompañados los capitulares con danzas y música de gaita⁶².

El obispo vivió largo tiempo en Nápoles, en el Palacio Real, junto a los virreyes Juan Alfonso Pimentel y Mencía de Requesens y Zúñiga, condes de Benavente. Dijo Latassa que «agobiado de la edad y achaques» renunció al obispado en 1608, pero que se mantuvo algún tiempo con el virrey «que le era muy amigo y estimaba sus consejos»⁶³. En 1608 el obispo, autor prolífico⁶⁴, publicó en la ciudad partenopea al menos tres libros con la misma

-
58. Siendo prior de Nuestra Señora de Valcuerna de Logroño publicó la primera edición de su libro sobre el Santo Rosario: LÓPEZ, Fray J. (1584). *Libro en que se trata de la importancia y exercicio del Sancto Rosario*. En Çaragoça, en Casa de Domingo Portonariis, y Ursino Impresor de la S.C.R.M y del Reyno de Aragon. Está dedicado a María de Zúñiga Bazán y Avellaneda, virreina de Cataluña, condesa de Miranda, marquesa de la Bañeza, vizcondesa de la Valduerna, señora de las casas de Avellaneda y Bazán.
 59. SALVADOR Y CONDE, P. J. (1977). «Historia de Santo Domingo de Pamplona. Códice inédito del P. Fausto Andía, O.P.», *Príncipe de Viana*, 148-149, pág. 538.
 60. AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico...», pág. 113.
 61. *Ibidem*, pág. 113.
 62. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, págs. 43 y 52. AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico...», págs. 115-116 y 131-132. La relación contiene 27 reliquias óseas de santos a las que se añaden otras «del habito de Santo Antonio, arzobispo de Florençia», «seis naranjas del arbol de Santo Domingo», «treinta garrafillas de mana de Santo Nicholas»; *ibidem*, págs. 131-132.
 63. LATASSA Y ORTÍN, F. de. (1790). *Biblioteca Nueva...*, págs. 474-475.
 64. *Ibidem*, págs. 474-476. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, págs. 41-42. Vicencio Blasco de Lanuza hizo un temprano resumen de la bibliografía del obispo: «Don Iuan Lopez Obispo de Cotron, y de Monopoli fr. Dominico, natural de la Ciudad de Borja, Theologo, y Historiador compuso 5 Tomos de doctrina de Santos, que se intitula Epitome, en que dio al mundo muestras de su gran caudal, y perpetuos estudios. Compuso el memorial de diversos Exercicios espirituales; Rosario de Nuestra Señora; y otro Tratado del SS. Sacramento, y Sacrificio de la Missa; y las dos Centurias postreras de la Historia de la Orden de Santo

portada —salvo el título lógicamente— que muestra las armas de los virreyes, de quienes se declaró capellán. En *Rosario de Nuestra Señora*⁶⁵ mantuvo la dedicatoria de la edición de 1584 a María de Zúñiga Bazán y Avellaneda, condesa de Miranda y gran coleccionista de reliquias que estaba casada con su tío Juan de Zúñiga Avellaneda y Bazán, duque de Peñaranda de Duero. Hemos comentado arriba la relación de los condes de Miranda con el duque de Lerma. Además, el duque de Peñaranda era sobrino de Juan de Zúñiga y Requesens, que había sido Comendador Mayor de la Orden de Santiago, y ascendiente de la misma familia que la virreina de Nápoles Mencía de Requesens y Zúñiga. A esta virreina dedicó fray Juan López su *Tratado del Sanctissimo Sacramento del altar, y sacrificio de la missa*⁶⁶. La dedicatoria está firmada en Nápoles por fray Juan, obispo de Monopoli, el 19 de marzo de 1606, como siervo y capellán de la virreina. Al virrey, Juan Alfonso Pimentel, dedicó la tercera publicación: *Memorial de diversos exercicios, que frequentados en vida, disponen a morir bien*⁶⁷. Está firmada en Nápoles el 20 de enero de 1608 y también se declara capellán de Su Excelencia. Es probable que los virreyes, que atesoraron para su capilla una cantidad ingente de bustos-relicario, mediaran en la consecución de los bustos-relicario que fray Juan López regaló a Borja. Los condes de Benavente favorecieron particularmente a la orden de Santo Domingo en la que había ingresado uno de sus hijos: fray Domingo Pimentel. Juan Alfonso Pimentel, VIII conde y V duque de Benavente, entró en Nápoles el 5 de abril de 1603 y salió el 11 de julio de 1610⁶⁸. Su esposa, Mencía de Requesens y Zúñiga, heredó la fortuna de su padre, Luis de Requesens, y por su primer matrimonio era marquesa viuda de los Vélez⁶⁹. Por la ayuda que

Domingo, que son dos grandes Tomos, y otros (segun entiendo) que no he visto»; BLASCO DE LANUZA, V. (1619). *Ultimo Tomo de Historias Ecclesiasticas y Seculares de Aragon, desde el año 1556 hasta el de 1618*. En Çaragoça, por Iuan de Lanaja y Quartanet, pág. 555

65. LÓPEZ, Fray J. (1608). *Rosario de Nuestra Señora*. En Nápoles, por Iuan Domingo Roncajól.

66. LÓPEZ, Fray J. (1608). *Tratado del Sanctissimo Sacramento del altar, y sacrificio de la missa*. En Nápoles, por Iuan Domingo Roncajól.

67. LÓPEZ, Fray J. (1608). *Memorial de diversos exercicios, que frequentados en vida, disponen a morir bien; y lo que para esso nos a de ayudar en el articulo de la muerte*. En Nápoles, por Iuan Domingo Roncajól.

68. PARRINO, D. A. (1770). *Teatro Eroico E Politico De' Governi De' Vicere Del Regno Di Napoli Dal Tempo Del Re Ferdinando Il Cattolico Fino al presente*. Napoli, nella Stamperia di Giovanni Graviera, t. I, págs. 292 y 306.

69. Sobre los condes de Benavente, SIMAL LÓPEZ, M. (2002). *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*. Benavente. SIMAL LÓPEZ, M. (2005). «Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)», *Reales Sitios*, 164, págs. 30-49. SIMAL LÓPEZ M. y FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. (2012). «Donna Mencía

el virrey prestó a Paulo V en su enfrentamiento con la república de Venecia, el Papa le regaló en 1606 «muchas reliquias y más de 122 cuerpos de santos»⁷⁰. En 1611 en el oratorio de su palacio en Benavente tenía 110 figuras de santos —un San Andrés de cobre o «rame», 29 figuras grandes, 25 cuerpos pequeños y 53 santos pequeños—, además de siete brazos, varias arquillas y ramilletteros⁷¹. Seguro que buena parte de ellos eran napolitanos.

El obispo fray Juan López debió retornar a la Península, suponemos que con los bustos-relicario napolitanos, a finales de 1608. En cualquier caso se puede afirmar con apoyo documental, como veremos, que los bustos-relicario estaban en Borja en 1611. El 29 de agosto de 1608, el cabildo de Borja le escribió al obispo para expresarle su alegría por la noticia de su regreso⁷². Fray Juan López eligió como residencia el colegio de San Pablo de Valladolid en el que se había educado y allí permaneció hasta el día de su muerte, sin olvidarse de la colegiata de su lugar natal a la que legó el grueso de sus reliquias y de sus bienes.

El obispo de Monopoli había conseguido nuevas reliquias en 1604 y 1608, fechas de dos auténticas en las que se relacionaron 73 y 104 reliquias. Eran certificaciones de Clemente VIII y Paulo V pero interesa resaltar que el traslado notarial de los documentos pontificios se realizó en Nápoles en 1612. El documento de 1604 esta expedido por el cardenal Borghesi a un procurador de Mencía de Requesens y Zúñiga, de modo que sería la virreina quien daría al obispo parte de las reliquias obtenidas en Roma en esa ocasión. Se señala que eran reliquias procedentes del monasterio de San Sebastián, junto a la catacumba, de las iglesias de San Anastasio, San Lorenzo y San Pancracio, y de las catacumbas de San Calixto y San Lorenzo. La auténtica de 1608 se concedió al marqués de Villena, Juan Gaspar Fernández Pacheco, aunque también se relaciona como beneficiario al obispo de Monopoli⁷³.

de Requesens, dama catalana, contessa castigliana e viceregina napoletana (fra l'altro)». *Alla corte napoletana. Donne e pottere dall'età aragonesa al vicerego austriaco (1442-1734)*. Napoli, págs. 155-178.

70. LEDO DEL POZO, J. (1853). *Historia de la nobilísima villa de Benavente, con la antigüedad de su ducado, principio de su condado, sucesión y hazañas heroicas de sus condes*. Zamora, pág. 291.
71. SIMAL LÓPEZ, M. (2002). *Los condes-duques de Benavente...*, págs. 199-202, Inventario de relicarios, arcas y ornamentos de la fortaleza de Benavente, 1611. AHN, Nobleza, OSUNA, C.429, D.78-81, Cargo de los santos y arquillas del oratorio.
72. AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico...», pág. 115.
73. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, págs. 52-53. Este autor ha comprobado las reliquias presentes en Borja y duda si llegaron las de la auténtica de 1604. Como se expidió

El 24 de septiembre de 1608, de vuelta en España, el obispo manifestó su voluntad de donar «todas las reliquias, relicarios y cuerpos de santos» a la colegiata borjana a condición de que le permitieran construir un armario de reliquias con sus armas y las de la orden dominica⁷⁴. Además, pidió que se pusiera un letrero identificativo de las reliquias y el nombre del donante. Su hermana, María López de Caparroso, consiguió que el cabildo le permitiera construir una capilla específica en el lugar de mayor rango de la iglesia y que tuviera retablo en lugar de armario de reliquias⁷⁵. María López pensó la capilla para entierro propio, de su familia y del obispo —aunque éste no había manifestado deseo personal de hacerse enterrar allí—. Tras ofrecer 300 escudos, una moderada cantidad que uno de los capitulares afeó, consiguió licencia del ordinario del obispado de Tarazona para construir una capilla nueva en el lado del Evangelio, por delante de la capilla de Antonio de Alberite —donde actualmente se encuentra el retablo de las reliquias— y junto al altar mayor. El acuerdo de cesión del suelo para levantar capilla y retablo —donde colocar «las reliquias que dicho señor obispo ha imbiado de Italia»— se firmó el 7 de marzo de 1609⁷⁶. Las obras de la capilla avanzaron deprisa y estaban concluidas en 1612. Con anterioridad, el 27 de febrero de 1611 María López de Caparroso y su sobrino Martín contrataron la realización del retablo y en febrero de 1612 el cabildo acordó traer procesionalmente las reliquias desde la casa de María López de Caparroso⁷⁷.

a favor de la virreina Mencía de Requesens y Zúñiga, habrá que considerar que al obispo le entregó una copia notarial del conjunto de la donación papal, pero que la virreina sólo regaló al obispo algunas de las reliquias allí mencionadas.

74. *Ibidem*, pág. 43. Como se habla de reliquias, relicarios y cuerpos de santos, en este contexto la última expresión puede aludir a los bustos-relicario. Ahora bien, al mencionar reliquias se distinguía entre reliquias de partículas o trozos de huesos y cuerpos que se correspondían con cuerpos enteros o partes completas de la osamenta de los santos.
75. Sobre las diferentes soluciones para la exposición de las reliquias, desde los armarios al modo de El Escorial a los retablos, ARIAS MARTÍNEZ, M. (2004). «Sobre el relicario hispano contrarreformista: reflexiones acerca de un protoespacio expositivo». *En olor de santidad...*, págs. 81-93. En la misma publicación, MONTEROSO MONTERO, (2004). J. M. «Retablos relicarios en Galicia. Su tipología». *En olor de santidad...*, págs. 553-561.
76. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, págs. 43-44. AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico...», pág. 117 y segundo documento del anexo, págs. 132-135. Este documento inserta la licencia del vicario de Tarazona, dada el 20 de febrero de 1609. En ella se dice que la capilla es para «en ella poner grande suma de inestimables reliquias de muchos santos canonizados que, para dicho fin, desde Napoles, ha inbiado; y para su sepultura».
77. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, pág. 44. AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico...», pág. 118.

En un primer momento se consideró la posibilidad de que la escultura del retablo fuera obra del artífice local Antón Tomás, mencionado en la capitulación del dorado y policromía del retablo porque se le confió la traza de unos angelotes que habían de disponerse en la parte alta de las puertas exteriores⁷⁸. Recientemente se ha dado a conocer el contrato del retablo [fig. nº 8], concertado en febrero de 1611 con Jerónimo de Estaragán⁷⁹, artista de Calatayud.

La traza del retablo —que Estaragán se obligó a pagar— ha de ser obra de otro ensamblador, seguramente bilbilitano⁸⁰, a menos que la traza no contuviera el banco, pues en el capitulado se señalan con mayor precisión las partes del pedestal. Como si no estuviera dibujada en la traza, se especificó en las capitulaciones que debía ser «conforme al primer cuerpo que carga sobre el»; es decir, de sus mismas medidas. También se capituló que el pedestal contuviera figuras de medio relieve en los plintos o «billotes» «a election de los dueños del retablo» y que los tableros intermedios fueran lisos para pintar. Para la caja principal se planteó una modificación que abunda en la misma dirección: para que quedara «mas señora» y si les parecía a los dueños del retablo, el contratante propuso que se rompiera el arquitrabe y el friso hasta alcanzar el comienzo del siguiente «o si no se quede como esta en la traça». Por último, conscientes de que las modificaciones podían alterar el conjunto, se exigió que cupieran los brazos y demás relicarios «conforme a la traza» y si no era factible que se restara espacio al sotabanco. Es posible que ni el banco ni el ático —aunque éste sí estaba dibujado en la traza— estuvieran previstos en la idea original del obispo, que había pensado levantar un armario de reliquias, seguramente a la manera de los de El Escorial y de los del convento de San Diego de Valladolid, hoy reconstruidos en el Museo Nacional de Escultura.

78. ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C. (1982). «Documentos del retablo de Santo Domingo de la colegial de Borja. Domingo del Camino. 1612», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, IX-X, pág. 86.

79. AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico...», págs. 122-123 y tercer documento del anexo que reproduce el contrato del retablo, págs. 135-137. Una breve mención de los bustos-relicario expuestos en el Museo de la Colegiata de Borja en GRACIA RIVAS, M. (2003). *El Museo de la Colegiata de Borja*. Borja, pág. 49. GRACIA RIVAS, M. y AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «Museos de Arte Religioso en Borja», *Artigrama*, 29, pág. 248. Rebeca Carretero ha estudiado esculturas napolitanas llegadas a la diócesis de Tarazona con posterioridad: CARRETERO CALVO, R. (2014). «Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona (Zaragoza)», *De Arte*, 13, págs. 119-131.

80. Sobre el retablo y la escultura en Calatayud: CRIADO MAINAR, J. (2013). *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*. Calatayud.

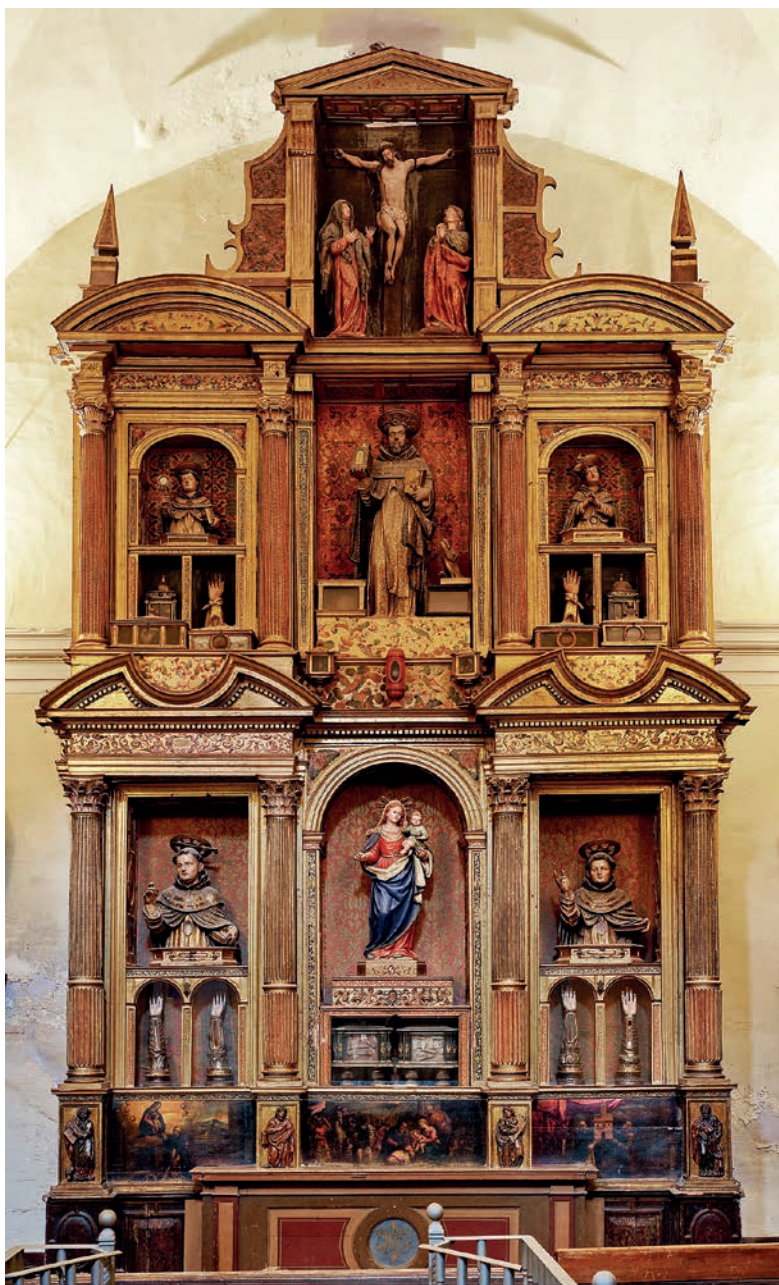


Fig. 8. Retablo de Santo Domingo de Guzmán. Jerónimo de Estaragán. Domingo del Camino. Giovan Battista Gallone. Colegiata de Borja.

El dibujo que debía seguir el escultor repartía los bustos-relicario que el obispo había traído y, así, Estaragán se obligó a colocar «los braços y los demas relicarios conforme a la traça». El artista bilbilitano únicamente debía realizar los relieves de los plintos del banco —los cuatro Evangelistas— y el grupo del Calvario.

La policromía la contrató el 22 de mayo de 1612 Domingo del Camino, pintor zaragozano discípulo de Rolan Moys⁸¹, que doró y policromó el retablo siguiendo al pie de la letra las condiciones del contrato donde se especificaba cómo debían policromarse las columnas y las demás partes de la arquitectura. También del capitulado de este documento se deduce que los bustos-relicario ya estaban en Borja, pues el pintor se obligó a dorar y policromar «los respaldos de los santos de bulto» y las enjutas «del arco de la caja de Sancto Domingo» que entonces ocupaba el cuerpo principal.

Otra cláusula del contrato parece que obligaba, pues la redacción es confusa, a prolongar dos palmos con madera los bustos de Santo Domingo y Santa Catalina de Siena y pintarlos de forma concordante con lo preexistente. Además, debía añadir a la figura de Santo Domingo un pedestal de hasta un palmo⁸². Es probable que los comitentes pensaran colocar a estos dos santos en la caja central del segundo cuerpo y prolongarlos para llenar el espacio, pero finalmente no se efectuó la modificación porque como el retablo de madera ya estaba realizado era difícil encajar los dos bustos en un espacio tan estrecho. Como la figura de Santo Domingo de Guzmán presidía el primer cuerpo, seguramente se colocó en la caja central del segundo piso el busto-relicario de Santa Catalina de Siena, acompañada de los relicarios arquitectónicos que ahora están sobre el entablamento del cuerpo principal

81. Jusepe Martínez lo hace discípulo de Pablo Scheppers; MARTÍNEZ, J. (1853). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza, pág. 146. No obstante, Carmen Morte publicó su firma de aprendizaje con el también flamenco Rolan Moys en 1590; MORTE GARCÍA, C. (1988). «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXI-XXXII, pág. 334, doc. n.º 340. Sin embargo, no se ha podido comprobar la afirmación —sin el oportuno respaldo documental— que sugiere su paso por el taller de los Cáceres; MORALES Y MARÍN, J. L. (1980) *La pintura aragonesa en el siglo XVII*. Zaragoza, págs. 19-20 y 125-138.

82. «Item se ha de obligar a su cargo el que tomare esta obra a su costa de añadir de madera, hecho de escultura, añadiendo haciendo raçon conforme el habito lleban el Sancto Domingo y la Sancta Cathalina de Sena, a cada uno, dos palmos. Al Sancto Domingo un pedestral de un palmo o menos a buena discreción». En ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C. (1982). «Documentos del retablo de Santo Domingo...», pág. 88 y, corregida la transcripción, AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico...», pág. 139.



Fig. 9. Propuesta de reconstrucción del estado original del Retablo de Santo Domingo de Guzmán.

y peraltada por un pedestal con un relicario que contenía una cabeza de las Once Mil Vírgenes⁸³ [fig. nº 9].

La peana del busto-relicario de Santo Domingo de Guzmán, ahora en el Museo de la Colegiata, ha sufrido deterioros que no se observan en el resto de las imágenes. Este medio cuerpo sin reliquia, de excelente calidad en la caracterización física del santo, es posible que quedara para uso procesional.

Cuando el 7 de abril de 1617 se concretó la fundación de una capellanía, en cumplimiento de las disposiciones testamentarias de María López de Caparroso, muerta en agosto de 1614, se recogió la primera mención expresa a los bustos-relicario expuestos en el retablo. El capellán debía cuidar del adorno y aderezo de la capilla y de las lámparas de plata que ardían «ante el señor Santo Domingo y de los demas santos y reliquias de cuerpos de santos que en ella ai». También debía limpiar la capilla «principalmente los dias del señor Santo Domingo, Santo Tomas de Aquino, San Vicente Ferrer, San Pedro martir, San Jacinto, Santa Catalina de Sena y otros dias de los santos de dicha capilla»⁸⁴. En este año de 1617, o incluso con anterioridad, se debió redactar un inventario de reliquias, pues junto a una de las instrucciones para el capellán se escribió «Inbentario de las reliquias»⁸⁵, como recordando que se le entregara y lo guardara. Seguramente se correspondiera con una memoria de bienes de la capilla que se conserva entre los papeles sueltos sin clasificar del Archivo de la Colegiata de Borja. Comienza con la mención de la figura de Santo Domingo con reliquia en el pecho y sigue con los cinco bustos-relicario que estaban en el retablo⁸⁶. La copia del archivo

83. Ofrecemos una reconstrucción hipotética de la apariencia original del retablo. El pedestal de Santa Catalina se encuentra ahora en la caja central del primer cuerpo y ayuda a peraltar a la Virgen del Rosario. El relicario de la cabeza de una de las Once Mil Vírgenes es el que ocupa la izquierda de la figura de Santo Domingo de Guzmán en el segundo cuerpo del retablo. Este relicario lo envió el obispo en 1616 dentro de la caja donde se contiene. En el primer inventario de santos, reliquias y ornamentos de la capilla se especifica que «en el pedestal de Santa Catalina de Sena» estaba una cabeza de las Once Mil Vírgenes que el cabildo fue a recoger a la casa del capellán de la capilla el 23 de septiembre de 1616; GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, págs. 45 y 151. AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014). «El obispo dominico...», pág. 119.

84. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, pág. 141. Se relacionan los bustos-relicario del retablo y la imagen de Santo Domingo de Guzmán.

85. *Ibidem*, pág. 141.

86. *Memoria de las alhajas, relicarios de plata, ornamentos y otras cosas de la capilla del Sr. Obispo de Monopoli, situada en la Insigne Iglesia Colegial de la ciudad de Borja, la cual se saca del libro de la fundación que el Sr. Ignacio Sanclemente Vicente de Montesa tiene en el archivo de su casa, como Patrono que es de esta capilla de los Santos Martires: «1 Primera-*

de la colegiata se hizo a comienzos del siglo XIX, mientras era patrón de la capilla Ignacio Sanclemente Vicente de Montesa, señor de Montesa y Mora de 1802 a 1830⁸⁷, pero se señala expresamente que el inventario era copia del Libro de la fundación de la capilla y, en cualquier caso, anterior a 1623, año en el que se añadieron al final del inventario nuevos ingresos de bienes en la capilla.

En la actualidad únicamente se muestran a la vista los respaldos de las cajas del segundo cuerpo donde se ven los brocados y grabados «de colores finos» que le exigieron al pintor zaragozano del Camino. Sin embargo, a finales del siglo XIX⁸⁸, seguramente cuando se trasladó el retablo desde la capilla de los mártires al espacio en el que actualmente se muestra, las cajas del primer cuerpo se recubrieron con paneles de papel pintado que ocultan la policromía original, salvo en una estrecha franja de la caja donde se ubica San Vicente Ferrer. Allí se aprecia la rica decoración pintada y esgrafiada que realizó Domingo del Camino. Tampoco se ve hoy la Jerusalén que debía pintar en el ático detrás del Calvario. Se observa que la tabla ha sufrido daños en la parte superior y, si es la original, fue repolicromada con un color uniforme en el siglo XIX. Por el contrario se conservan los tableros del banco que Domingo del Camino debía pintar con historias de pincel de «tan perfecta pintura como los que están en las puertas del dicho retablo» que han desaparecido.

mente el Señor Santo Domingo con su reliquia en el pecho. 2 San Pedro Martir con reliquia en el pecho. 3 San Vicente Ferrer con reliquia en el pecho. 4 Santo Tomas de Aquino con reliquia en el pecho. 5 San Jacinto con reliquia en el pecho. 6 Santa Catalina de Sena con reliquia en el pecho». Sigue la relación de cajas y relicarios con cuerpos, brazos, pedazos grandes de huesos. En GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, págs. 147-155.

87. OLIVER Y MONTESO, C. de. (2008). «El Estado de Mora 1155-1830», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 16, pág. 73. La capilla pasó a los señores de Mora mediante el matrimonio de Rafaela López de Caparrosó con Francisco Vicente de Montesa, señor de Mora de 1620 a 1665. Este señorío se transformó en marquesado por concesión de Felipe V del 6 de abril de 1712 a Fernando Vicente de Montesa y Gorráiz-Beaumont que fue quien transformó la capilla y la redecoró; RAMOS, A. (1777). *Aparato para la correccion, y adición para la obra que publicó en 1769 el Doctor D. Joseph Berní y Catalá con el título: Creación, Antigüedad, y Privilegios de los Títulos de Castilla*. En Málaga, en la Oficina del Impresor de la Dignidad Episcopal, pág. 239.
88. La nave mayor de la colegiata se arruinó a finales del siglo XVIII. En 1830 el cabildo solicitó ayuda para las obras a los marqueses de Montesa, que eran patronos de la capilla. No obtuvieron la respuesta deseada y las relaciones se atirantaron. Cuando en 1884 se ocupó la sala capitular para la construcción de la capilla de la Virgen de la Peana, los clérigos ocuparon la capilla de Santo Domingo de Guzmán o de los mártires como nueva sala capitular y se procedió a trasladar el retablo a la capilla contigua. GRACIA RIVAS, M. (2006). *Las reliquias...*, págs. 48-49.

En las puertas que originalmente cerraban el retablo iban colocados «lienzos a costa de su Señoría» y el pintor zaragozano únicamente debía dar uniformidad al conjunto con pintura azul en los espacios intermedios que se adornaría, además, con algunos florones «y de trecho a trecho unas como rosas de oro». Aparte debía representar el escudo del obispo López de Caparrosa en la parte alta de cada puerta y dos ángeles tenantes —«dos muchachos como angeles»— conforme a la traza que debía entregar Antón Tomás.

En el inventario de bienes de la capilla realizado en 1617, o en fecha anterior como hemos comentado arriba, se describen los cuadros que estaban en las puertas del retablo:

Las puertas del retablo, con los cuadros siguientes: Un cuadro de la figura del Salvador. Otro de Santo Domingo. Otro de Santa Isabel y San Juan. Otro de San Pio Quinto. Otro de Santo Domingo. Otro de San Vicente Ferrer. Otro de San Jacinto. Otro de Cristo con la Cruz a cuestras con Nuestra Señora y San Juan varón. Otro con la figura del Salvador. Otro de San Antonio de Padua. Otro de San Antonio de Florencia. Otro de Santo Tomás de Aquino. Otro de San Pedro Mártir. Otro de Nuestra Señora del Populo. Otro de San Resinaldo. Otro del tránsito de Santa Catalina de Sena. Otro de Nuestra Señora y su Hijo, en los brazos, como durmiéndole y a un lado del mismo cuadro está San José⁸⁹.

Seguramente eran pinturas de la devoción del obispo traídas de Italia, aunque si alguna de ellas se corresponde con los cuadros del mismo tema conservados son de muy escasa calidad; así, un cuadro del crucero de la iglesia con *Nuestra Señora velando el sueño del Niño acompañada de San Juanito y San José*, y un cuadro de *Nuestra Señora del Popolo* conservado en la capilla de Santo Domingo, aunque hay otro de menor tamaño en otra estancia parroquial. En el inventario también se relacionó un *Ecce Homo*, que desconocemos si se conserva y si era de procedencia napolitana, otros cuadros más en la sacristía y un retrato del obispo que es el único identificado con seguridad. Se trata de una pintura grande al óleo con inspiración tenebrista —el cortinaje recuerda *La muerte de la Virgen* de Caravaggio— y de discreta factura que retrata al obispo sentado, con hábito dominico y actitud devota. Va acompañado de algunos signos episcopales⁹⁰.

89. *Ibidem*, págs. 151-152.

90. «Y en un sepulcro que hay en la misma capilla hay un *Ecce Homo*. En la sacristía un cuadro de la Madre de Dios con una cortina de tafetán. Y tres cuadros pequeños de Santo Domingo, Santo Tomás de Aquino y San Vicente Ferrer. Y un retrato del Señor Obispo». En *ibidem*, pág. 152.



Fig. 10. Busto-relicario de San Vicente Ferrer. Giovan Battista Gallone. Hacia 1608. Colegiata de Borja.



Fig. 11. Busto-relicario de San Pedro Mártir. Giovan Battista Gallone. Hacia 1608. Colegiata de Borja.

Aunque no consta documentalmente que los bustos-relicario de Borja se trajeran de Nápoles no se puede dudar sobre su origen por lo que se ha señalado y por el estilo de las imágenes, tan característico. También los brazos-relicario son napolitanos y basta compararlos con los conservados en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid —procedentes de los legados del duque de Lerma a los conventos vallisoletanos— o con los de las clarisas de Monforte de Lemos. Unos y otros comparten una peculiar tipología en la que los brazos propiamente dichos se levantan sobre una basa de diversas molduras, con diferentes adornos sobrepuestos, que concluye en una corona. Los de Borja son prácticamente iguales a los de la iglesia de Santa Maria Assunta en Cropani (Catanzaro, Calabria) que se han adjudicado precisamente al taller de Gallone⁹¹.

Las esculturas napolitanas del retablo son excepcionales. Los cuerpos y los vestidos están virtuosamente modelados con un correcto y decoroso clasicismo que busca la comunicación espiritual mediante la expresión del rostro, las mira-

91. LEONE DE CASTRIS, P. (2009). «1550-1650...», pág. 49.



Fig. 12. Busto-relicario de Santa Catalina de Siena. ¿Giovann Battista Gallone? Hacia 1608. Museo de la Colegiata de Borja.



Fig. 13. Busto-relicario de Santa Catalina de Siena, detalle de la policromía. Giovann Battista Gallone. Hacia 1608. Museo de la Colegiata de Borja.



Fig. 14. Busto-relicario de Santo Domingo de Guzmán sin reliquia. Giovann Battista Gallone. Hacia 1608. Museo de la Colegiata de Borja.



Fig. 15. Busto-relicario de San Jacinto. Giovann Battista Gallone. Hacia 1608. Colegiata de Borja.

das y los detalles en la piel, las arrugas de la frente y el entrecejo. Las esculturas más sobresalientes son los cuatro bustos-relicario de mayor tamaño que representan a San Vicente Ferrer [fig. nº 10], San Pedro Mártir de Verona [fig. nº 11], Santa Catalina de Siena [figs. núms. 12 y 13] y Santo Domingo de Guzmán [fig. nº 14], sin reliquia pero que forma parte del mismo grupo de medios cuerpos, fruto de un mismo taller napolitano. El policromador complementa maravillosamente al escultor al reforzar el carácter formal devoto y realista de los representados con detalles como las miradas interiorizadas —entre la firmeza espiritual y la melancolía— que resaltan el aspecto humano y verdadero de los santos. No faltan detalles sutiles de extraordinaria calidad como la barba visible bajo la piel de los rostros de San Vicente Ferrer y San Pedro Mártir.

De menor tamaño, pero casi de la misma calidad, es el busto de San Jacinto [fig. nº 15] —con las manos juntas en oración y mirada a lo alto—, mientras que el de Santo Tomás de Aquino [fig. nº 16], parecido a los bustos de San Vicente Ferrer y San Pedro Mártir, es menos expresivo y resultado de una participación mayor de otras manos del taller, de menor inspiración. La figura completa de Santo Domingo de Guzmán [fig. nº 17] que preside el retablo es relativamente hierática, aunque de fuerte presencia natural y dotada de gran sentido de verdad.

Al menos los cuatro medios cuerpos mayores tuvieron en un principio encarnación plateada que se apreciaba



Fig. 16. Busto-relicario de Santo Tomás de Aquino. Giovan Battista Gallone. Hacia 1608. Colegiata de Borja.



Fig. 17. Imagen-relicario de Santo Domingo de Guzmán. Giovan Battista Gallone. Hacia 1608. Colegiata de Borja.

mejor en los bustos-relicario de Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina ya que han sufrido mayores deterioros en la policromía. Sin embargo, fueron de nuevo policromados con encarnación natural en Italia, antes de viajar a Borja. Esta doble policromía resulta muy interesante porque marca —en 1608— el paso que en algunos talleres napolitanos se estaba produciendo hacia la encarnación realista y el abandono de la imitación de los modelos en plata. Desde el siglo XVI se producían esculturas policromadas y con este acabado se presentan las obras, por ejemplo, de Giovan Luigi della Monica. Pero no deja de ser significativo el cambio en la producción de bustos-relicario porque, en adelante, se presentarán con completa policromía del natural. El cambio de actitud afecta también a la policromía de los vestidos que están estofados con sumo cuidado para imitar las calidades de las telas —se trata de una técnica propia del siglo XVI que se prolongó durante buena parte del siglo siguiente en Nápoles—. El estofado se acompaña de un delicado punteado cuando asoman las camisas y las ropas interiores sobre el torso, como se puede ver en el busto de Santa Catalina de Siena. El empleo de tramas romboidales y de cuadrifolias con formas vegetales en el interior es característico de los policromadores asociados al taller, tal vez Giuseppe de Rosa que colaboró con Gallone y policromó en 1609 la imagen de San Catello en la catedral de Castellammare di Stabia (Campania).

Las obras de este estilo se relacionan con Giovan Battista Gallone que, según se ha supuesto, pudo conocer la obra de Juan Martínez Montañés⁹². Si se compara con el fuerte clasicismo de las obras de Quattraro y Ortega, Gallone esculpió figuras de notable plasticidad y expresión devota. Los bustos-relicario napolitanos, en general muy apegados al clasicismo renacentista, alcanzan con Gallone una modernidad barroca indiscutible que conjuga con el mantenimiento de los valores formales del clasicismo antiguo interpretado por los maestros florentinos de comienzos del siglo XVI y atento a las creaciones napolitanas pasadas de Girolamo Santacroce y de Geronimo D'Auria, y a la producción de Michelangelo Naccherino, Tommaso Montani y Pietro Bernini, sus contemporáneos.

92. Para la valoración e identificación del estilo de Gallone véase LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento...», págs. 10-16 y 21-36. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Sculpture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto...», págs. 23-26 y 166-179. LEONE DE CASTRIS, P. (2009). «1550-1650...», págs. 49-50 y 167-169.

En 1617 Gallone contrató con Pietro Provedi, jesuita que se encargaba de la decoración del Gesù Nuovo de Nápoles, cuarenta bustos-relicario con acabado al natural, es decir, no plateados. Leone de Castris ha discriminado y adjudicado a Gallone unos doce medios cuerpos de la lipsanoteca de la capilla Santa Ana del Gesù Nuovo, que son diferentes, incluso en las peanas, de los que hicieron posteriormente Domenico y Carlo di Nardo⁹³. También ha incorporado al catálogo de obras de Gallone cinco bustos-relicario de la Curia Episcopal de Tricarico (Basilicata), conservados en Matera, algunos de los medios cuerpos de la iglesia de San Francisco en Manduria (provincia de Tarento, Apulia) —especialmente los de los beatos Giacomo della Marca y Benedetto Siculo—, el busto de Santa Irene y otros tres mártires en la iglesia de Santa Irene de Lecce, los bustos-relicario de Cropani, el busto de San Romualdo de la ermita de Camaldoli en Nápoles, el busto de San Ignacio en el Meadows Museum de Dallas y los bustos de los santos jesuitas de la catedral de Amalfi, de la iglesia de Oliena (Cerdeña) y de la parroquia de Sanarica (provincia de Lecce, Apulia). También relaciona a Gallone con otras obras en Senise, Montalbano y Rivello (Basilicata). Otros autores han sumado para este escultor algunos bustos del monasterio de Santa Teresa en Massa Lubrense (Campania)⁹⁴. Hemos visto que los relicarios de la iglesia de San Ginés de Madrid igualmente se han apuntado al catálogo de Gallone, aunque son muchas las esculturas relativamente semejantes que se conservan en Italia pues el estilo de Gallone —pulcro, clásico en lo compositivo, y realista y devoto en lo expresivo— parece que fue muy imitado y se encuentra en la pintura y escultura napolitanas desde el último cuarto del siglo XVI.

Las esculturas de Borja tienen un fuerte parecido con algunas de las obras adjudicadas a Gallone, tanto por la talla de la madera como por el acabado policromo —las tramas de rombo, cruces patadas o cuadrifolias con vegetación en el interior son habituales en casi todas las piezas con policromía estofada del taller de este escultor—. Pero los bustos de San Vicente Ferrer, San Pedro Mártir y Santo Domingo de Guzmán sin reliquia se relacionan directamente con el soberbio busto-relicario del Beato Giacomo della Marca en el Museo de Montepandone (Ascoli Piceno, Las Marcas) [fig. n° 18],

93. LEONE DE CASTRIS, P. (2007). «Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento...», págs. 10-11. También, STAFFIERO, P. (2005). «La bottega dei Mollica...», pág. 228.

94. DELLA CORTE, A. (2014). «*Legni devoti* del Seicento napoletano: i busti-reliquiario de commissione gesuitica del monastero di Santa Teresa a Massa Lubrense». En LEONE DE CASTRIS, P. (2011). *Sculture in legno a Napoli in Campania fra Medioevo ed età moderna. Atti del convegno Napoli, 4-5 novembre 2011*. Napoli, págs. 66-74.



Fig. 18. Busto-relicario de Beato Giacomo della Marca. ¿Giovann Battista Gallone? 1612-1615. Museo de Montepreandone.

datado entre 1612 y 1615, y con dos figuras completas de San Bernardino de Siena y Beato Giacomo della Marca de la iglesia de Jesús y María en Foggia (Apulia)⁹⁵. La decoración frontal de las peanas de las esculturas de Foggia coincide con la de los bustos-relicario de Borja y con la de uno de los medios cuerpos de Tricarico —el que corresponde a una de la Once Mil Vírgenes—. En todos estos casos se recurre a cueros recortados en la parte central y a cabecitas de ángeles en los extremos⁹⁶. Es un asunto menor, pero el empleo de los mismos repertorios decorativos nos indica que son obras salidas del mismo taller. El parecido entre las figuras de Santa Catalina de Siena en Borja y el medio cuerpo de Santa Irene en la iglesia de su advocación en Lecce inciden en la misma relación, aunque también

encontramos cierto parecido con las obras adjudicadas a Pietro Quatraro en la manera de tratar la frente y la cavidad orbitaria. También la semejanza de San Jacinto en Borja y un busto-relicario de San Fabio mártir en la iglesia

95. MAVELLI, R. (2013). «Sculpture lignee tra fine Cinquecento e primo Seicento nella chiesa di Gesù e Maria a Foggia». En GRAVINA, A. (dir.). *Atti - 33° Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia. San Severo 10-11 novembre 2012*. San Severo, págs. 191-195. Relaciona las dos estatuas con Gallone.
96. Esta forma peculiar de componer el cartucho frontal de la peana se observa también en las figuras completas de San Fortunato y Santa Irene de la iglesia de Santa Irene en Lecce, obras que Leone de Castris adjudica a Aniello Stellato pero que están talladas con algunos de los estilemas caracterizadores de las obras adjudicadas a Gallone. De todos modos, Staffiero ha señalado que ambos escultores formaron parte de los talleres napolitanos que trabajaron en los primeros años del siglo XVII, siempre prestos a colaborar unos con otros; STAFFIERO, P. (2005). «La bottega dei Mollica...», págs. 228-230. Se comenta la colaboración entre talleres napolitanos en, GAETA, L. y DE MIERI, S. (2015). *Intagliatori, incisori, scultori...*, págs. 41-110.

de San Francisco en Manduria⁹⁷. Mavelli ha relacionado la figura del Beato Giacomo della Marca en Foggia con el busto que representa al mismo santo en el conjunto de medios cuerpos de Manduria, que tallaron diversos escultores de 1624 a 1633, aunque no existen discrepancias sobre la adjudicación de algunos de los mejores bustos a Gallone.

Por la penuria documental en la que se sostiene el relato de la escultura lígnea napolitana, no todos los investigadores aceptan la autoría de Gallone para el impresionante busto-relicario del Beato Giacomo della Marca del Museo de Monteprandone y prefieren hablar de un escultor desconocido que habría trabajado a finales del siglo XVI y durante los primeros años del siglo siguiente⁹⁸. A este destacadísimo escultor le corresponderían los bustos de San Ignacio del Meadows Museum en Dallas y el de San Romualdo de la Camáldula de Nápoles. Tal vez, también, el busto relicario de San Andrés Avellino⁹⁹ en la iglesia de Santa Maria delle Nevi en Castronuovo di Sant'Andrea (Basilicata). Nosotros le adjudicamos los mejores bustos de la colegiata de Borja: los de San Vicente Ferrer, San Pedro Mártir y Santo Domingo de Guzmán sin reliquia. Comparten los aspectos formales compositivos, la intensidad de la expresión, el tratamiento del detalle superficial en el rostro e, incluso, la forma de resolver el nimbo de santidad. Es decir, en el busto del Beato Giacomo della Marca de Monteprandone y en los bustos-relicario de San Vicente Ferrer, San Pedro Mártir y Santo Domingo de figura completa en Borja se recurre al empleo de un mismo recurso ornamental del taller para componer la aureola de santidad.

97. San Fabio, y el resto de los medios cuerpos de Manduria, se reproduce en, CASCIARO, R. y CASSIANO A. (dir). (2007). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto...*, págs. 173-179; San Fabio Mártir, en pág. 174.

98. PAPETTI, M. (2006). «Busto del Beato Giacomo della Marca...», págs. 136-140. PAPETTI, M. (2007). «Busto del Beato Giacomo della Marca...», págs. 156-157.

99. BORRELLI, G. G. (2005). *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*. Napoli, pág. 17 y fig. V. Tiene inscripción de donación de 1641 y el autor lo fecha en los años sesenta o setenta, pero se puede retrasar a las primeras décadas del siglo. El proceso para su beatificación comenzó pronto, en 1614, y fue beatificado en 1624. También corresponde al estilo de Gallone la imagen de San Catello en la catedral de Castellammare di Stabia realizada entre 1604 y 1609 por un «mastro Giovanbattista» y policromada por Giuseppe de Rosa. Por la cronología de la obra, se ha relacionado con Vigliante, documentado de 1579 a 1615, y se ha descartado a Gallone, GAETA, L. y DE MIERI, S. (2015). *Intagliatori, incisori, scultori...*, págs. 96-98 y fig. 228. De todos modos recordamos que en esos años también estaba activo Giovan Battista Ortega.